

The background of the book cover is a photograph. The upper half shows a clear blue sky. In the center, a large, bright sun is setting or rising, creating a semi-circular glow of yellow and orange light. Below the horizon line, there are dark, silhouetted shapes that appear to be flames or smoke rising from the ground, adding a dramatic and somewhat ominous feel to the cover.

В. А. Каюков

**ДИРИЖЕР
И
ДИРИЖИРОВАНИЕ**

30/VI/2014

В. Канев

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ДПК Пресс»

Москва
2014

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ДПК Пресс»

Москва
2014

V.A. Kayukov

**CONDUCTOR
and
CONDUCTING**

Scientific publication: Monograph

Moscow
2014

В. А. Каюков

ДИРИЖЕР И ДИРИЖИРОВАНИЕ

Научное издание: монография



Москва
2014

ББК 71 85.31 87.8
УДК 78.01
К-31

Каюков Валерий Анатольевич

Каюков В.А. Дирижер и дирижирование / Вступ. ст. П.С. Гуревич,
А.Р. Кашаев. М.: Издательство «ДПК Пресс», 2014. — 214 с., илл.
ISBN 978-5-91976-055-9

В монографии с позиций философии, музыкальной эстетики и культурологии рассматривается такой вид художественной деятельности, как дирижирование. До этого дирижерское управление исследовалось только в рамках музыкального исполнительства, в музыковедческих и искусствоведческих работах. Автор исследует дирижирование как целостное явление, учитывая его внутренние основания и внешние опосредованные связи-взаимодействия. В работе представлено исследование истории дирижирования. Издание снабжено большим количеством иллюстраций дирижеров, находящихся в процессе своей исполнительской работы.

Для всех, кому интересно искусство дирижирования и его внутреннее содержание — лидерское управление другими людьми. Книга также будет полезна ученым и преподавателям, философам, историкам, культурологам, искусствоведам, концертирующим музыкантам и будущим новым дирижерам.

Научный редактор: канд. филос. наук, доц. *Р. К. Бажанова*

Рецензенты:

ведущий научный сотрудник, д-р филос. наук *Н. А. Кормин*;
д-р филос. наук, проф. *А. Б. Лебедев*;
д-р филос. наук, проф. *И. В. Мальшев*;
д-р искусствоведения, проф. *З. Н. Сайдашева*;
д-р искусствоведения, проф. *В. Н. Холопова*;
д-р культурологии, проф. *Е. В. Щербакова*

Музыкальные консультанты-рецензенты:

заслуженный артист РФ, главный дирижер Государственного симфонического оркестра Республики Татарстан *А. В. Сладковский*;
заслуженный артист РФ, главный дирижер Татарского академического государственного театра оперы и балета имени М. Джалиля *Р. С. Салаватов*

Все авторские права защищены
© В.А. Каюков, 2014

Содержание

От автора	5
Когда бы все так чувствовали силу гармонии	9
Размышление об искусстве дирижера	17
Предисловие	23
Глава 1. История дирижирования	33
1. Запев (древнейшая форма управления коллективом с помощью ритма и голоса; зарождение технологии ручных жестов)	37
2. Хейрономия (письмо в воздухе)	40
3. Тактирование батгудой	44
4. Концертмейстерское управление (руководство за клавишином)	46
5. Композиторское дирижирование	48
6. Профессиональное дирижирование	52
Глава 2. Основы процесса дирижирования	55
1. Людская масса	58
2. Жесты рук	66
3. Целостное восприятие музыки	75
4. Трагическая музыка — реквиемность	82

Глава 3. Дирижирование как система взаимодействий	91
1. Дирижер ↔ композитор	94
2. Дирижер ↔ оркестр	97
3. Дирижер ↔ режиссер	105
4. Дирижер ↔ публика	108
5. Дирижер ↔ внешний мир	113
Глава 4. Феномен артистизма в дирижировании	119
1. Сценический артистизм	123
2. Восприятие дирижерского артистизма	130
3. Типы дирижерского артистизма	134
Западноевропейские представители	137
Российские представители	150
Заключение	165
Post scriptum от автора	169
Список литературы	173
Указатель имен	191
Библейские, мифологические и литературные имена	198

От автора

Все, что я делаю в настоящее время — это во многом направлено на будущий мир «высшего интереса духа»¹⁾. Будущее, в свою очередь, — это новые идеи. Будущее — это передовые решения и сочетания. Будущее — это какая-то часть каждого Я уже сегодня.

Тема исследований дирижера, на первый взгляд, весьма узкоспециализированная, но имея желание познать целостно профессию дирижера и явление дирижирования (в трех слоях существования: бытия природы явления, бытия социального и бытия идеального), впервые удалось увидеть философско-эстетические основания дирижерства. И здесь, в данном исследовании, они представлены; возможно, потом они будут расширены и значительно усложнены.

В современном мире, сочетая часто несочетаемое, возникают новые импульсы, чувства и коннотации. Может быть, концептуальность данного исследования (философия музыкального исполнительства) будет полезна не только самим дирижерам-музыкантам, но и всем в жизни дирижерам-лидерам (независимо от того, в какой сфере деятельности они работают), а также сможет послужить другим ученым в их совершенно новых работах.

¹⁾ Гегель Г. В. Ф. Сочинения. Том XII. Лекции по эстетике. Книга первая. М.: Государственное социально-экономическое издательство, 1938. С. 106.

Выражаю глубокую благодарность моему научному редактору — кандидату философских наук, доценту Казанского государственного университета культуры и искусств Р. К. Бажановой; а также доктору философских наук, доктору филологических наук, профессору, главному научному сотруднику Института философии РАН П. С. Гуревичу и дирижеру Камерного музыкального театра им. Б. А. Покровского А. Р. Кашаеву, то есть ученому и концертирующему дирижеру, соответственно, любезно согласившимся написать для данной книги вступительные статьи.

Остаюсь глубоко признательным моим научным рецензентам: доктору философских наук, ведущему научному сотруднику Института философии РАН Н. А. Кормину, доктору философских наук, профессору Казанского (Приволжского) федерального университета А. Б. Лебедеву, доктору философских наук, профессору Российской академии музыки им. Гнесиных И. В. Малышеву, доктору искусствоведения, профессору Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова З. Н. Сайдашевой, доктору искусствоведения, профессору Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского В. Н. Холоповой, доктору культурологии, профессору Московского государственного областного социально-гуманитарного института Е. В. Щербаковой.

Говорю искреннее спасибо моим музыкальным консультантам — заслуженному артисту Российской Федерации, главному дирижеру Государственного симфонического оркестра Республики Татарстан А. В. Сладковскому и заслуженному артисту Российской Федерации, главному дирижеру Татарского академического государственного театра оперы и балета им. М. Джалиля Р. С. Салаватову.

Особое спасибо и отдельная благодарность коллективу кафедры эстетики философского факультета Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова и ее заведующему — доктору философских наук, профессору А. С. Мигунову за эту необыкновенную возможность быть ученым.

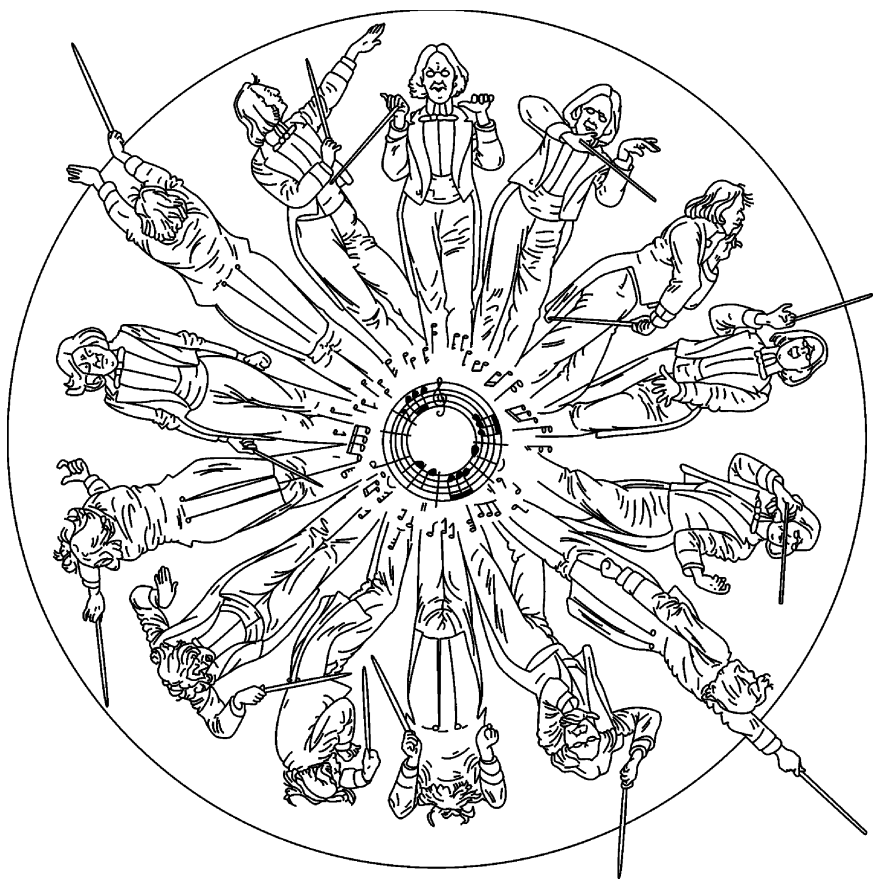
Такое несколько большее, чем обычно, количество людей, принявших непосредственное участие в создании моей книги, обу-

славливается принципиальной новизной сложного научного сочетания — музыки (искусства дирижирования) с философией и эстетикой. Благо, что все, к кому я обратился, с большим энтузиазмом откликнулись на мой исследовательский труд — а это значит, я считаю, что, несмотря на всякие социальные сложности, наука в России существует и идет в будущее. Наверное, скоро ее шаг станет вновь великим.

Кандидат философских наук,
соискатель
кафедры эстетики
философского факультета
Московского государственного
университета им. М. В. Ломоносова

В. А. Каюков

Просьба присылать свои отзывы и пожелания
по монографии на электронный адрес
kauk2@rambler.ru
с пометкой (тема письма) «Книга о дирижерах»



Четырнадцать выразительных поз
современного дирижера (шарж, 1905 г.)

Когда бы все так чувствовали силу гармонии

Кто из музыкантов первым повернулся спиной к зрителям? Сейчас называют имена разных композиторов — Р. Вагнер, Ф. Мендельсон, Г. Берлиоз. Но разве это событие можно рассматривать только как нарушение приличия? Нет, такое движение было продиктовано художественной потребностью. Зато в коллективном виде исполнительства открылась новая страница. Оторвавшись от публики и сконцентрировав внимание исполнителей, дирижер, судя по всему, оказался в некотором роде философом.

Отныне дирижер, не преображая партитуры, мог обрести свободу толкования, внести в исполнение собственный замысел, раскрыть специфическое понимание музыкального произведения. Об этом и написал в свое время Ф. Ницше. «Заметили ли, что музыка *делает свободным* ум? дает крылья мысли? что становишься тем более философом, чем более становишься музыкантом? — Серое небо абстракции как бы бороздят молнии; свет достаточно силен для всего филигранного в вещах; великие проблемы близки к постижению; мир, озираемый как бы с горы...»¹⁾.

¹⁾ Ницше Ф. Казус Вагнер. Туринское письмо в мае 1888 // Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 529.

Ф. Ницше и сам мечтал стать музыкантом. Он на какое-то время попрощался с этой мечтой, но позже был вынужден снова постигать образный язык музыки. Ф. Ницше встретился с А. Шопенгауэром, и тот раскрыл ему незримую близость любомудрия с потоком волшебных звуков. Он провел различие между аналитико-рефлексивными и интуитивно-созерцательными компонентами культуры. «Композитор, — писал А. Шопенгауэр, — раскрывает сокровеннейшее существо мира и высказывает глубокую мудрость на языке, которого его разум не понимает: как магнетическая ясновидящая дает разгадки вещей, о которых она наяву не имеет представления»²⁾.

Музыкальное искусство человечества — это не только поток звучаний, вызывающих стихию впечатлений, эмоциональных переживаний. Это мир одухотворенных страстей, необычайных умственных прозрений. Музыка подвластны самые высокие сферы духа. Она размышляет о назначении и смысле человеческой жизни, о державном движении истории, о борьбе света и мрака, о необозримой мятежности взыскующей личности. Она несет в себе не только эмоциональное откровение, но и постижение глубочайших загадок бытия.

Разговаривая с людьми на непосредственном языке души, порождая чувство радости, ликования, печали, скорби, оптимизма, романтической окрыленности, музыка обладает, таким образом, способностью сплавивать людей, объединять их вокруг тех или иных идеалов, пробуждать жизнетворческие порывы.

Мобилизуя неисчислимое богатство звуковых комплексов, интонаций, выразительных приемов, музыка завораживает необычайной энергией устремленности, душевного подъема и вдохновения. В чем бы ни воплощалась ее мощь — в обрисовке картин бури или катастрофы, в воспроизведении неудержимой танцевальности, — воспламеняя фантазию слушателей, музыка порождает высокий настрой мысли, закрепляет в общественном сознании одухотворяющие идеалы.

²⁾ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. В 2 т. Т. 1. М., 1982. С. 316.

Немецкий музыковед Ульрих Дибелиус в книге «Новая музыка 1945–1965» поставил перед музыкантами и читателями целый перечень полемически острых вопросов. Один из них формулируется так: из звуков или идей слагается музыка?³⁾ Автор критикует философов и эстетиков, которые, обращаясь к музыке, пытаются услышать в ней отзвук социальных конфликтов, политических манифестов, современных настроений и общественных иллюзий. Книга была написана в середине 1960-х годов, когда подозрительное отношение к философии и идеологии было популярным.

Но и спустя более полувека в эстетической литературе можно встретить подобные взгляды. Звуки чужды идеям, — писал немецкий исследователь, — они служат стенограммой вечности. Тщетно и бесплодно, по его мнению, искать в музыкальном искусстве то, что воплощает каскад сегодняшних тенденциозных идей. Музыка говорит с вечностью.

Наивно было бы оспаривать вполне тривиальную мысль У Дибелиуса о том, что музыка — искусство звуков. Разумеется, в музыке далеко не всегда можно найти четкую связь с актуальными политическими и социальными идеями, наглядное изображение реальности. Вспомним знакомые пушкинские строки.

Представь себе... кого бы?
 Ну, хоть меня — немного помоложе;
 Влюбленного — не слишком, а слегка —
 С красоткой, или с другом — хоть с тобой,
 Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
 Незапный мрак иль что-нибудь такое...
 Ну, слушай же⁴⁾.

Моцарт пытается передать Сальери содержание своего сочинения. Но слова воссоздают лишь приблизительное впечатление, получаемое от музыкального произведения. Только творческая воля дирижера и воображение слушателей помогает войти в строй

³⁾ См.: *Dibelius U. Modern music 1945–1965. München, 1972. S. 105.*

⁴⁾ Пушкин А. С. Моцарт и Сальери // *Собрание сочинений в десяти томах. Т. IV. М.: Правда, 1981. С. 290.*

музыки. Не давая зримой картины реальности, это искусство раз-
вертывает присущий ему дар глубокого эмоционального пости-
жения жизни.

Музыка — это поэзия звука⁵⁾. Но она вовсе не враждебна,
не чужеродна идеям, как это утверждает У. Дибелиус. Музыкаль-
ное искусство фиксирует в общественном сознании определенные
ценности и идеалы, теснейшим образом связанные с мировоззре-
нием той или иной эпохи.

Чего алчет дирижер? Вслед за Ф. Ницше можно было бы вос-
кликнуть «Воздуха! Больше воздуха!...». Как музыкант и как дири-
жер Р. Вагнер, по словам философа, сделал из музыки все, что ему
было нужно — театральную риторику, усиление жестов, психоло-
гически-картинное внушение. Дирижер в известном смысле вы-
ступает как творец музыки. Но это как раз и созвучно призванию
философа. В философии, как в дирижерском искусстве, основное
достижение трактуется как событие. «Задача композитора состо-
ит в точном выборе средств музыкальной выразительности. Зада-
ча исполнителя — в правильной расшифровке намерений автора
и в трансляции своего собственного „исполнительского“ понима-
ния образно-эмоциональной концепции произведения»⁶⁾.

Ныне дирижерско-оркестровое исполнительство стало серьез-
ным явлением искусства. «От исполнителя музыкальных творений,
так же как и от слушателя, требуется одно: пойти за композитором
в другой мир вслед за этими звуками. Если действительность при
этом не исчезает из сознания вся без остатка, то она с такой высоты
в любом ее пункте должна показаться волшебным сном и на ней
также будет лежать отблеск другого мира; однако в данном слу-
чае это будет лишь побочным действием музыки; существование
здесь — самый подъем в другой высший мир»⁷⁾.

⁵⁾ См.: Стоковский Л. Музыка для всех нас. М., 1959. С. 23.

⁶⁾ Девуцкий В. Э. Семантика выразительных средств европейской классической му-
зыки // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом. Параллели
и взаимодействия. М., 2013. С. 186.

⁷⁾ Эйгес К. Р. Очерки по философии музыки // Звучащие смыслы. Альманах.
СПб., 2007. С. 182.

Пытаясь оспорить очевидную связь музыки с социальными конфликтами, с конкретными идейными манифестами, некоторые исследователи предлагают следующую теоретическую схему: музыка не принадлежит конкретной эпохе, давно отошли в историю те или иные политические, идеологические течения, а искусство гармонии продолжает восхищать все новые и новые поколения людей. Стало быть, именно вечное составляет смысл музыки. Поэтому в ней самой надлежит искать существо этого вида художественного творчества.

Но вечные ценности родились не за пределами истории. Они возникли в социальных противоборствах конкретной эпохи, в коллизиях определенной исторической ситуации. Например, Героическая симфония Л. Бетховена, воспринимаемая нами и сегодня как эталон высокого, гражданского искусства, отнюдь не утрачивает изначальной связи с революционными событиями 1789 года во Франции и антифеодальным движением в Рейнской области.

Вполне понятно, что зависимость музыки от эпохи, породившей ее, может оказаться переосмысленной в новой социальной ситуации. Понятное дело, не должно быть упрощений. Мы помним, что творчество Р. Вагнера и Л. Бетховена идеологи Третьего рейха пытались использовать в своих античеловеческих целях. Но именно это и убеждает нас: музыка, ее место и роль в обществе не могут быть идейно нейтральными, безразличными к реальной социальной динамике, к расстановке противоборствующих общественных сил.

К примеру, музыка может служить значительным средством формирования национальных сообществ. Вот, скажем, французский композитор Даниэль Обер в 1828 году писал оперу «Немая из Портитчи». Естественно, он думал только о художественном воздействии этого произведения на общественное сознание. Однако постановка этой оперы в Брюсселе вызвала неожиданное формирование этнической идентичности. Данное событие оказало едва ли не прямое воздействие на революцию фламандцев и валлонцев против нидерландского короля Вильгельма I. Сформировалось мощное антиголландское движение национализма. Возникло эт-

ническое сплочение к образованию независимого государства, к закреплению бельгийского национального самосознания.

К. С. Шаров пишет по этому поводу: «Появление каждой нации можно идентифицировать по необыкновенному всплеску ее музыкальной культуры, которую уже современники расценивали как *национальную*. Ф. Лист в Венгрии возвестил начальное появление венгерской нации, которая, только сформировавшись, начала жить в нераздельной паре вместе с австрийской, а Ф. Легар и И. Кальман — ее „второе“ рождение, причем пик их творчества приходится именно на ключевые моменты в процессе образований этой нации — на 60-е годы XIX века, образование Австро—Венгрии, и начало XX, предвоенную и военную эпоху (развал Австро—Венгрии). Э. Григ одним-единственным „Пер-Гюнтом“ придал легитимизацию понятия „норвежец“ для мировой общественности. Ф. Шопен верил в то, что не выступления националистов-революционеров, а именно его музыка заставит русский царизм ретироваться из Польши»⁸⁾.

Нельзя разять музыкальные звуки и идеи. Музыка — это не только поток звучаний, вызывающий стихию разнообразных эмоциональных переживаний. В музыкальном искусстве всегда заложена та или иная философская программа. Истолковать ее, подчеркнуть ее непреложный смысл — благородная задача дирижера.

По-разному осмысливается воздействие музыки на культуру и социокультурные установки аудитории, на моду, на ценностно-психологические модели поведения людей. Все большую остроту приобретают дискуссии о месте музыки в системе искусств, о творческом методе и художественных принципах, о роли дирижерского искусства в музыкальных звучаниях. Ценнейшие идеи музыкально-эстетического, социально-психологического, психолого-педагогического и музыковедческого характера содержатся в научно-литературном наследии выдающихся дирижеров-симфонистов. В дирижерской профессии необходимо еще во многом разо-

⁸⁾ Шаров К. С. Музыка как средство формирования национальных сообществ: Автореферат дис. на соискание уч. ст. кандидата философских наук. М., 2005. С. 12–13.

браться, прежде всего — определить истинную природу искусства дирижирования, понять его сущность, вывести общие и специфические закономерности, раскрыть особенности творческого взаимодействия дирижера и оркестра, а также выяснить социально-психологические предпосылки и социокультурные условия эффективного функционирования такого феномена, как симфонический концерт. Монография В. А. Каюкова служит этим целям.

Доктор философских наук,
доктор филологических наук,
профессор, Главный научный сотрудник
Института философии РАН

П. С. Гуревич



Размышление об искусстве дирижера

С большим интересом и готовностью я отвечаю на предложение автора монографии написать небольшой очерк о дирижерском искусстве от лица непосредственного участника этого процесса — дирижера. Передо мною стоит нелегкая задача: в нескольких фразах рассмотреть сложный вопрос — возможна ли, либо категорически недопустима интерпретация дирижером авторского нотного текста; постараться передать особую атмосферу этически и профессионально трудного процесса сотрудничества дирижера и исполнителей, которые вместе должны вести свой корабль, лавируя между Сциллой и Харибдой; и, наконец, прозорливо заглянуть в будущее время, пытаясь найти верный вектор творческого развития нового поколения дирижеров-исполнителей, основываясь на памяти и опыте ушедших в вечность мэтров.

Не желая делить текст на разделы, так как все эти вопросы неразрывно связаны между собой, предлагаю читателю посредством этого небольшого рассказа на короткое время примерить на себя фрак дирижера — увидеть, услышать музыку его глазами и ушами, почувствовать радость и разочарование его сердцем.

Откровенно говоря, вопрос — имеет ли право дирижер интерпретировать музыку, написанную композитором, — сам по себе ставит под сомнение необходимость существования этой профессии. Если нет прочтения, осмысления и преподнесения разгадки музыкального шифра слушателю, то есть ли сама музыка? Леонардо да Винчи покровительственно называл музыку младшей сестрой живописи¹⁾, ибо родившись, музыка в тот же миг умирает, в то время как живопись будет жить еще многие века, после того как прах ее создателя примет в свое лоно земля. Не смея оспаривать взгляды великого мастера, позволю себе все же не согласиться с его мнением.

Перед каждым художником (в широком смысле этого слова) стоит вопрос Времени, вопрос поиска своего места рядом с ним, а в самых дерзких мечтах — и над ним. И музыка — единственный вид искусства, который позволяет взойти на этот немислимый, неосязаемый и недостижимый пьедестал. И всегда первый претендент к этому трону — композитор. Именно он — то семя, земля, солнце, вода и воздух, необходимые для сотворения шедевра. Но после рождения дитя больше не принадлежит своему создателю, оно принадлежит истории и ее служителям — исполнителям. Именно в их руках — будущее сочинения, именно от них зависит то, как оно будет звучать, пониматься и восприниматься многими поколениями почитателей Эвтерпы.

Как же после этого относиться к вопросу возможности или непозволительности интерпретации любым исполнителем нотного текста, этого концентрированного шифра жизни, борьбы, любви и смерти? Уверен, что ответ очевиден любому человеку, примерившему на себя тот самый фрак.

Какими же тернистыми путями, какими обрывистыми тропами следует дирижер-исполнитель, сколь темен его путь, сколь часто погибает он, подобно Данко вырывая пылающее сердце

¹⁾ См.: *Волынский А. Л.* Умственный гений Леонардо-да-Винчи (манускрипты) // Леонардо-да-Винчи. Киев: Типография С. В. Кульженко, 1909. С. 363.

из груди и освещая едва заметную тропу! Тут-то и воскликнет вдумчивый читатель: дирижер, не знающий прямого пути, — дирижер ли вообще? Увы, но совсем недопустимо, да и невозможно даже слегка приподнять завесу тайны рождения и становления того, что в конечном итоге звучит с концертной эстрады. Ведь тогда миф — разрушен, и по развалинам в горести, сомнении и страхе бродят его совсем недавно триумфальные созидатели. Разрушен миф о великой общности творцов симфонических полотен, невероятной сплоченности артистов театральных сцен, о бескорыстии и преданности своему инструменту виртуозов-исполнителей, собравшихся для совместного музицирования.

В одном из театров Москвы, случайно встретившись в фойе с несколькими дирижерами разных поколений, я обронил горькую фразу о том, что ровно пятьдесят процентов всех усилий расходуется на преодоление нежелания исполнителя идти вослед дирижерской палочке, ее повелению и призыву. Более опытный коллега сказал на это — не пятьдесят, а семьдесят пять. Маститый маэстро, через грустную улыбку, промолвил — девяносто девять.

Эта небольшая зарисовка из профессиональной жизни дирижеров достаточно красноречиво описывает ситуацию, в которой находится тот, кто дерзнул обратиться к оркестру со своими мыслями, предложениями, а порой и требованиями. Психология и воспитание исполнителей, собранных в далеко не самый лучший, по их мнению, коллектив, всегда недостаточная востребованность, как, в то же время, и постоянная перевостребованность (парадокс!), на физиологическом уровне обостренное ощущение затертости личных способностей, вечное недовольство дирижером — репертуаром — акустикой — температурой в помещении — канифолью у струнных — сухой тростью у гобоев — неудобной рассадкой — дирижером — низким/высоким строем — солистом — соседом — фальшью — дирижером.

Все это — данность, воздух, которым дышит дирижер, и земля, на которой он стоит. Ибо нет большего счастья, чем преодоление музыкой этой данности, показ силой собственного примера другой стороны реальности, возможность вынести общность мно-

жества разумов, воля и желаний за обыденные рамки, туда, где, по мнению первого философа-романтика древней Эллады — Платона, всякий раз оказывается душа после того, как покидает свое тело. И способен на это только дерзнувший. И знают это находящиеся по ту сторону дирижерской палочки, позволяя на концерте дирижеру все. И дороже этого ничего нет и быть у него не может...

Отчаянная попытка охватить в небольшом очерке этот бесконечный процесс создания и осмысления, трансформации желаемого и слышимого сродни попытке в один лекционный час объяснить логику движения небесных светил. Не хватит ни сведений, ни знания, ни времени, ни фантазии.

Опыт детализации тех или иных аспектов как дирижерской, так и любой другой музыкально-исполнительской деятельности необычайно интересен сам по себе. Желание постичь и понять необъяснимое было, есть и будет во все времена заветной мечтой писателя и философа. И дорогу осилит идущий.

Не решаясь брать на себя такую ответственность перед читателем, охотно уступаю право исследовать этот феномен автору столь необыкновенной монографии.

Здесь скрупулезно и со ссылкой на авторитетнейшие издания и известнейшие фамилии великих музыкантов и ученых, с научной обоснованностью и современным языком, проводится всеобъемлющий анализ дирижирования, его природы и технологии, психологического и творческого воздействия на исполнителей и слушателей.

Несомненная необходимость и ценность представленной Валерием Каюковым работы подтверждается самим течением исторических событий, стремительно меняющимися условиями профессиональной жизни музыканта-исполнителя, когда подробное изучение и осмысление всех мельчайших деталей зачастую становится залогом творческого долголетия.

Дирижерское искусство будущего, по моему глубочайшему убеждению, не многим отлично от дирижерского искусства веко-

вой давности. Его определяет само время. Но главное условие востребованности любого дирижера — умение слышать это Время, быть современным и своевременно различать во множественности шумов и звуков жизни его всегда негромкий, но неумолимый шаг.

Дирижер
Камерного музыкального театра
им. Б. А. Покровского

А. Р. Кашаев



А. М. Анисимов

Предисловие

Великое искусство дирижирования — есть высшая форма музыкального исполнительства, но если и есть в искусствоведении и музыкальном исполнительстве тема минимально изученная и минимально описанная буквально в единичных книгах, то бесспорно этой темой будет «дирижирование». Еще Р. Вагнер — автор первой целостной книги о дирижировании¹⁾, написанной в 1869 г. на старонемецком языке, провозгласил о незаслуженном умалчивании, об отсутствии какого-либо научного анализа данной темы:

Mit dem Folgenden beabsichtige ich meine Erfahrungen und Beobachtungen auf einem Felde der musikalischen Wirksamkeit mitzuteilen, welches bisher für die Ausübung nur der Routine, für die Beurteilung aber der Kenntnisslosigkeit überlassen blieb.

В современном немецком написании это будет: «Mit dem Folgenden beabsichtige ich meine Erfahrungen und Beobachtungen auf einem Felde der musikalischen Wirksamkeit mitzuteilen, welches bish-

¹⁾ Wagner R. Über das Dirigieren. Leipzig, 1869. 101 s. В русском переводе: Вагнер Р. О дирижировании. СПб.: Редакция «РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ГАЗЕТЫ», 1900. 104 с.

er für die Ausübung nur die Routine, für die Beurteilung aber der Kenntnislosigkeit überlassen blieb»²⁾.

В России в 1892 г. Н. А. Римский-Корсаков писал о полном отсутствии рассмотрения темы дирижирования, отмечая что «Звание дирижера унижено до последней степени в наше время, и знающему серьезному молодому музыканту право даже стыдно как-то именоваться дирижером, так плохо то общество собратьев, случайных дирижеров, в котором ему придется находиться»³⁾. Дирижер Н. А. Малько в 1927 г. по-прежнему, с глубоким сожалением, констатировал: «Дирижерский вопрос находится в русской литературе совершенно в особом положении: можно без большого преувеличения сказать, что он не существует вовсе. И теперь даже... дирижерство... остается в литературе на последнем месте»⁴⁾. В середине XX в. Л. Стоковский подтвердит этот тезис о слабой изученности всевозможных дирижерских проблем: «Дирижирование — одна из самых туманных и неверно понимаемых областей музыкального искусства... внутренний смысл искусства дирижера остается совершенно нераскрытым»⁵⁾.

С тех пор дирижирование так и является каким-то колдовством и связывается с «внеаналитическими» категориями гениальности, таланта, гипноза, мистики. С «богами», обладающими харизматическими, сверхъестественными способностями, беспрекословно подчиняющими всех своей внутренней воле, сравнивали

²⁾ *Wagner R.* Über das Dirigieren. — Leipzig, 1869. — S. 3. Перевод с немецкого мой, как и все последующие переводы, представленные в данной книге-монографии. — В. К.: «Следующим я намереваюсь передать мои опыты и исследования на тему музыкального <дирижерского> исполнительства, которые до сих пор оставались неисследованными из-за отсутствия достаточных знаний». Предлагаю также первый русский перевод А. П. Коптяева из книги: *Вагнер Р.* О дирижировании. СПб.: Редакция «РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ГАЗЕТЫ», 1900. С. 1.: «В предлагаемой статье я хочу поделиться своими наблюдениями над той областью музыкальной деятельности, которая, до сих пор практически представленная лишь рутинерами, критически рассматривалась лишь профанами».

³⁾ *Римский-Корсаков Н. А.* Эпидемия дирижерства // Музыкальные статьи и заметки. СПб.: ТИПОГРАФИЯ М. Стасюлевича, 1910. С. 138, 139.

⁴⁾ *Малько Н. А.* Предисловие редактора // Вейнгартнер Ф. О дирижировании. Л.: ТРИТОН, 1927. С. 5.

⁵⁾ *Стоковский Л.* Музыка для всех нас. М.: Советский композитор, 1959. С. 159.

современники XIX–XX вв. Р. Вагнера, Г. фон Караяна, Е. А. Мравинского, А. Тосканини. То же самое сегодня можно услышать об успешнейших дирижерах К. Аббадо, В. А. Гергиеве, С. Одзаве и др. Что же это за такая «закрытая тема»?

Группу работ, посвященных исследованию в той или иной степени феномена дирижирования, составляют, в первую очередь, труды самих дирижеров. Самыми первыми являются статьи Г. Берлиоза — «Le chef d'orchestre. Théorie de son art» 1844 г. (Paris)⁶⁾ и Ф. Листа «Der Brief über das Dirigieren» 1853 г. (Weimar)⁷⁾, книга Р. Вагнера «Über das Dirigieren» 1869 г. (Leipzig)⁸⁾. С тех пор осмысление сущности дирижерской профессии стало развиваться по нескольким направлениям — искусствоведческому, историко-философско-эстетическому, психолого-педагогическому и др. Искусствоведческие аспекты дирижерской деятельности пытались рассмотреть, в частности, западноевропейские дирижеры в своих статьях, мемуарах и литературных работах: А. Боулт, Р. Бургин, Б. Вальтер, Г. Вуд, О. Клемперер, Н. А. Малько, И. Б. Маркевич, Ш. Мюнш, В. Фуртвенглер, Р. Штраус⁹⁾; а также отечественные

⁶⁾ В русском переводе: Берлиоз Г. Дирижер оркестра. Теория его искусства // Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. Часть II. М.: Музыка, 1972. С. 510–524.

⁷⁾ В русском переводе: Лист Ф. Письмо о дирижировании. Ответ критикам // Избранные статьи. М.: Музгиз, 1959. С. 157–159.

⁸⁾ В русском переводе: Вагнер Р. О дирижировании. СПб.: Редакция «РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ГАЗЕТЫ», 1900. 104 с.

⁹⁾ Боулт А. Мысли о дирижировании // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 7. М.: Музыка, 1975. С. 133–188; Бургин Р. MEMORALIA. Воспоминания. СПб.: ООО «ИНАПРЕСС», 2011. 240 с.; Вальтер Б. О музыке и музицировании // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. I. М.: Музгиз, 1962. С. 7–118; Вальтер Б. Тема с вариациями. Воспоминания и размышления // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 4. М.: Музыка, 1969. С. 11–294; Вуд Г. О дирижировании. М.: Музгиз, 1958. 104 с.; Клемперер О. Мои воспоминания о Густаве Малере и другие автобиографические наброски // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 3. М.: Музыка, 1967. С. 193–225; Малько Н. А. Основы техники дирижирования. М.; Л.: Музыка, 1965. 219 с.; Маркевич И. Б. Органный пункт. Главы из книги. Статьи // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 5. М.: Музыка, 1970. С. 80–120; Мюнш Ш. Я – дирижер. М.: Музыка, 1982. 63 с.; Фуртвенглер В. Статьи. Беседы. Из записных книжек // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 2. М.: Музыка, 1966. С. 141–191; Штраус Р. Размышления и воспоминания // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 7. М.: Музыка, 1975. С. 24–95.

мастера: М. М. Багриновский, Ю. В. Гамалей, А. В. Гаук, Л. М. Гинзбург, К. П. Кондрашин, А. М. Пазовский, Н. А. Римский-Корсаков, Г. Н. Рождественский, В. Т. Спиваков, Ю. Ф. Файер, Б. Э. Хайкин¹⁰⁾. Но из-за отсутствия в данных книгах научно-исследовательского подхода высказывания крупнейших маэстро-исполнителей XX в. не отличались системностью. К. П. Кондрашин справедливо отметил: «Нет другой музыкальной специальности, столь мало разработанной в научном отношении, как дирижирование. Существующие пособия знакомят главным образом с технологией тактирования»¹¹⁾.

Данный пробел пытались восполнить музыканты и ученые, пытавшиеся научно рассмотреть исторический срез проблемы и частично ее философско-эстетические и психолого-педагогические аспекты. Это: Н. П. Аносов¹²⁾, Л. П. Боровик¹³⁾, Г. Дехант¹⁴⁾,

¹⁰⁾ Багриновский М. М. Дирижерская техника рук. М.: Высшее училище военных дирижеров Советской Армии, 1947. 296 с.; Гамалей Ю. В. «Мариинка» и моя жизнь (воспоминания дирижера). СПб.: Папирус, 1999. 424 с.; Гаук А. В. Мемуары. Избранные статьи. Воспоминания современников. М.: Советский композитор, 1975. 263 с.; Гинзбург Л. М. Избранное. Дирижеры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования. М.: Советский композитор, 1981. 304 с.; Кондрашин К. П. О дирижерском искусстве. Л.; М.: Советский композитор, 1970. 152 с.; Кондрашин К. П. Мир дирижера (Технология вдохновения). Л.: Музыка, 1976. 192 с.; Пазовский А. М. Дирижер и певец. М.: Государственное музыкальное издательство, 1959. 159 с.; Пазовский А. М. Записки дирижера. М.: Советский композитор, 1968. 557 с.; Римский-Корсаков Н. А. Эпидемия дирижерства // Музыкальные статьи и заметки. СПб.: ТИПОГРАФИЯ М. Стасюлевича, 1910. С. 121–139; Рождественский Г. Н. Дирижерская аппликатура. Л.: Музыка, 1974. 103 с.; Рождественский Г. Н. Мысли о музыке. М.: Советский композитор, 1975. 200 с.; Спиваков В. Т. Мимолетности. М.: Музыка, 2004. 224 с.; Файер Ю. Ф. О себе. О музыке. О балете. М.: Советский композитор, 1974. 576 с.; Хайкин Б. Э. Беседы о дирижерском ремесле. Статьи. М.: Советский композитор, 1984. 239 с.

¹¹⁾ Кондрашин К. П. О дирижерском искусстве. М.: Советский композитор, 1980. С. 52.

¹²⁾ Аносов Н. П. Об истории дирижирования // Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников. М.: Советский композитор, 1978. С. 17–23.

¹³⁾ Боровик Л. П., Папаян Э. В., Фролкин В. А. Из истории дирижирования. Краснодар: Оловы струны, 2001. 59 с.

¹⁴⁾ Дехант Г. Дирижирование: Теория и практика музыкальной интерпретации. Нижний Новгород: Деком, 2000. 446 с.

Г. Л. Ержемский¹⁵⁾, С. А. Казачков¹⁶⁾, Р. Кофман¹⁷⁾, И. А. Мусин¹⁸⁾, Л. С. Сидельников¹⁹⁾, Б. Ф. Смирнов²⁰⁾. Интересен литературный триптих культурологического направления британского критика Н. Лебрехта²¹⁾. Он исследует дирижеров и их профессию с точки зрения «вся правда о...», часто соединяя в одно целое действительно правду о дирижерах с явными вымыслами и догадками. Другие исследователи творчества известных дирижеров часто используют биографический метод. Среди таких авторов: Л. Г. Гинзбург, Л. М. Кокорева, Н. И. Матусевич, С. П. Понятовский, И. И. Ремезов, В. И. Руденко, Л. М. Тарасов, В. Н. Холопова²²⁾. Но, к сожалению,

¹⁵⁾ Ержемский Г. Л. Психология дирижирования. М.: Музыка, 1988. 96 с.; Ержемский Г. Л. Закономерности и парадоксы дирижирования. Психология. Теория. Практика. СПб.: Деан; Ферт, 1993. 263 с.; Ержемский Г. Л. Дирижеру XXI века. СПб.: ДЕАН, 2007. 240 с.

¹⁶⁾ Казачков С. А. Дирижерский аппарат и его постановка. М.: Музыка, 1967. 111 с.; Казачков С. А. Дирижер хора — артист и педагог. Казань: КГК, 1998. 308 с.; Казачков С. А. От урока к концерту. Казань: КГУ, 1990. 343 с.

¹⁷⁾ Кофман Р. 100 ненужных советов молодым дирижерам. Киев: Laurus, 2012. 184 с.

¹⁸⁾ Мусин И. А. Язык дирижерского жеста. М.: Музыка, 2011. 232 с.

¹⁹⁾ Сидельников Л. С. Симфоническое исполнительство: Эстетика и теория. М.: Советский композитор, 1991. 286 с.

²⁰⁾ Смирнов Б. Ф. Дирижерское искусство как художественный и социокультурный феномен: Дисс.... д-ра искусствоведения. Челябинск, 2004. 330 с.

²¹⁾ Лебрехт Н. Маэстро Миф. Великие дирижеры в схватке за власть. М.: ИД «Классика-XXI», 2007. 448 с.; Лебрехт Н. Маэстро, шедевры и безумие: тайная жизнь и позорная смерть индустрии звукозаписи классической музыки. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2009. 328 с.; Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления. М.: ИД «Классика-XXI», 2010. 588 с.

²²⁾ Гинзбург Л. Г. Саулюс Сондецкис: Творческий портрет. М.: Музыка, 2006. 48 с.; Кокорева Л. М. Михаил Плетнев. М.: Композитор, 2005. 168 с.; Кокорева Л. М. Михаил Плетнев: Творческий портрет. М.: Музыка, 2010. 48 с.; Матусевич Н. И. Натан Григорьевич Рахлин. Киев: Державне видавництво образотворчого Мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960. 28 с.; Понятовский С. П. Персимфанс — оркестр без дирижера. М.: Музыка, 2003. 192 с.; Ремезов И. И. В. И. Сук. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1951. 64 с.; Руденко В. И. Вячеслав Иванович Сук. М.: Музыка, 1984. 256 с.; Тарасов Л. М., Константинова И. Г. Артуро Тосканини, великий маэстро. СПб.: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ; Лань, 2011. 608 с.; Холопова В. Н. Но и мелодия — любовь. Владимир Спиваков. М.: Альтекс, 2010. 224 с.; Холопова В. Н. Владимир Спиваков: Творческий портрет. М.: Музыка, 2011. 48 с.

никто не обращал серьезного внимания на тему философского анализа феномена дирижирования. Между тем, искусство дирижирования нуждается в философском осмыслении.

Философия — это выстраивание предельно общей картины окружающего и внутреннего мира человека. Философское мышление опирается на логику научно-теоретических методов постижения окружающей действительности (в этом ее ключевое отличие от религиозных и мифологических представлений использующих веру и фантастику). Помимо логической обоснованности суждений философия использует еще один прием философского мышления — критицизм. Каждое научное течение, открытие или новый взгляд в философии соотносится с предшествующими накопленными знаниями и подвергается их критическому анализу в рамках своей новой парадигмы. Таким образом, логика и критический анализ являются структурами философского мышления, они и послужат нам в разборе процесса дирижирования. Не менее важную роль в исследовании этого феномена играет и эстетика как часть философии.

Рассматривая эстетику как философскую рефлексию над основаниями искусства, как способ прояснения его основательности, Н. А. Кормин особое внимание уделяет анализу его метафизической материи, структурированной в виде «„высших“ объектов, каковыми и являются привилегированные объекты эстетики, трансцендентальные *objects d'art*, которые своей явленностью дают расположение акта имплицитированного понимания (уже для греков красота была явленностью истины), непосредственно связываемые, например, с пребыванием красоты, что переводило эстетические установки в сторону онтологии сознания, онтологического текста сознания, понимания структур такого обращения художественного мышления, которое Платон называл поворотом глаз души, понимания особого бытия творящего — „я“ художника (эстетическая вещь-в-себе) — некой сингулярной точки, где мышление, творчество и существование соединены в символе „я“, которое не зависит от последовательности причин и есть в этом смысле фигура эстетического усилия или синтеза — бог литературы или

бог картины».²³⁾ На страницах данной книги как раз нами будет осуществлена попытка выстраивания некоего духовного иносказания о дирижерах и дирижировании.

Но пытаясь на страницах книги проникнуть в философскую суть дирижирования, стремясь увидеть его в идеальном, прекрасном виде, мы можем попасть²⁴⁾ в *circulus vitiosus* (порочный круг суждений) — таково сопротивление любого исследуемого объекта. Эстетическое прекрасное скрывается от наблюдения и исследования, как *нечто*, обращающееся в *ничто*, приводя к метафизичности, неопределенности суждений и выводов. Мы сознаем этот «заколдованный» круг, но самый этот круг есть *нечто*, а не *ничто*. Иначе: существование самой идеи о прекрасном, идеальном дирижировании доказывает для нас его онтологическое существование.

Некоторые положения данной работы автором были опубликованы ранее в журналах²⁵⁾ в виде научных статей²⁶⁾. Однако их

²³⁾ Кормин Н. А. Эстетическая герменевтика познания. М.: ИД «Академия», 2014. С. 21. См. также: его же, *The Ontology of Artistic Time and the Phenomenology of Husserl* // *Analecta Husserliana*. Vol. L II. Dordrecht, Boston, London: Kluwer Academic Publishers, 1998. P. 333–338.

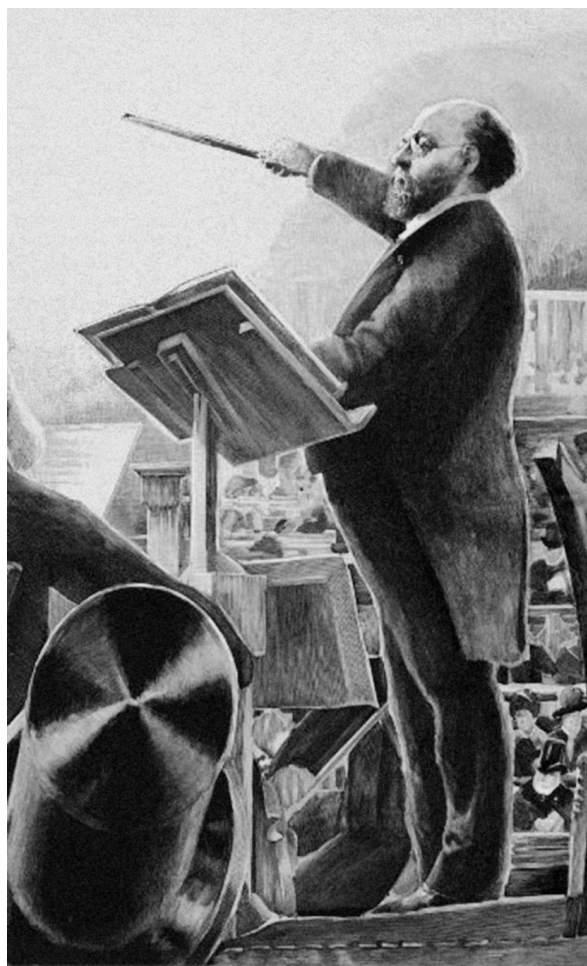
²⁴⁾ Далее перефразирую несколько Н. А. Римского-Корсакова. См.: *Римский-Корсаков Н. А. Сфера созерцания и искусства* // Музыкальные статьи и заметки. СПб.: ТИПОГРАФИЯ М. Стасюлевича, 1910. С. 212.

²⁵⁾ Здесь представлены только научные работы в ведущих рецензируемых периодических изданиях рекомендованных ВАК РФ.

²⁶⁾ См.: Каюков В. А. Эволюция дирижирования: формы и типы музыкального управления // Музыкальная академия. 2013. № 4. С. 156–160; Каюков В. А. Достаточные основания успеха дирижерской и лидерской деятельности // Психология и психотехника. 2013. № 7. С. 644–651; Каюков В. А. Культурологические типы сценического артистизма в западноевропейском дирижировании // Культура и искусство. 2012. № 1. С. 61–68; Каюков В. А. К вопросу о различении понятий «жизненный успех», «творческая удача», «успешная деятельность» применительно к творческой личности // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусства. 2011. № 4. С. 18–21; Каюков В. А. Феномен артистизма в дирижировании // Обсерватория культуры. 2011. № 6. С. 51–55; Каюков В. А. Социокультурные особенности природы дирижерского управления // Вестник Бурятского государственного университета. 2011. Вып. 6. С. 276–281; Каюков В. А. Дирижерская деятельность: условия успеха // Вопросы культурологии. 2010. № 5. С. 113–119; Каюков В. А. Визуализация сознания и воли дирижера в концертном выступлении посредством языка жестов // Молодой ученый. 2010. № 10. С. 353–356.

переработка и новое осмысление явились началом данной монографии.

Наше исследование будет выстроено в форме не индуктивного вырастания материала (от частного к более общему), а дедуктивного расщепления фундаментальных бытийных оснований дирижерства к более частным моментам, деталям дирижерской деятельности. Но сначала обратим свое внимание на историю явления дирижирования.



Ш. Ламурё (Lamoureux)

*Уже померкла ясность взора,
И скрипка под смычок легла,
И злая воля дирижера
По арфам ветер пронесла...*

А.А. Блок

Глава

1

История дирижирования

1. Запев (<i>древнейшая форма управления коллективом с помощью ритма и голоса; зарождение технологии ручных жестов</i>)	37
2. Хейрономия (<i>письмо в воздухе</i>)	40
3. Тактирование баттутной	44
4. Концертмейстерское управление (<i>руководство за клавесином</i>)	46
5. Композиторское дирижирование	48
6. Профессиональное дирижирование	52

Энциклопедия The Britannica дает такое определение дирижеру: «**Conductor**, in music, a person who conducts an orchestra, chorus, opera company, ballet, or other musical group in the performance and interpretation of ensemble works»¹⁾. Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона указывает: «**Дирижер** или *капельмейстер*²⁾ — музыкант, руководящий исполнением хора или оркестра. Взмахами правой руки, по установленным правилам, Дирижер указывает размер, скорость движения, ферматы, оттенки исполнения и прочее», и далее «**Дирижирование** — управление музыкантами оркестра, хора и солистами, во время исполнения»³⁾. Аналогичны и определе-

¹⁾ Перевод с англ.: «Дирижер, в музыке — человек, который дирижирует оркестром, хором, оперной труппой, балетом, или другой музыкальной группой с ведением исполнительской и интерпретационной коллективной работы». The New Encyclopædia Britannica. V. 3. 15th edition. Chicago: Encyclopædia Britannica, Inc., 1994. P. 524.

²⁾ В данной энциклопедической цитате, как и в последующих, сохранены все текстовые особенности оригинала: шрифтовые выделения и курсивы.

³⁾ Энциклопедический словарь. Том X^A (полутом № 20). СПб.: Типо-Литография И. А. Ефрона, 1893. С. 654.

ния из Музыкальной энциклопедии: «Дирижер (от франц. *diriger* — направлять, управлять; нем. *Dirigent*, англ. *conductor*, франц. *Chef d'orchestre*) — музыкант-исполнитель, руководитель оркестра, хора, ансамбля, оперной труппы и т. п.», а также «Дирижирование (от нем. *dirigieren*, франц. *diriger* — направлять, управлять, руководить; англ. *conducting*) — один из наиболее сложных видов музыкально-исполнительского искусства; управление коллективом музыкантов (оркестром, хором, ансамблем, оперной или балетной труппой и т. д.) в процессе разучивания и публичного исполнения ими музыкального произведения. Осуществляется дирижером. Дирижер обеспечивает ансамблевую стройность и техническое совершенство исполнения, а также стремится передать руководимым им музыкантам свои художественные намерения, раскрыть в процессе исполнения свое истолкование творческого замысла композитора, свое понимание содержания и стилистических особенностей данного произведений»⁴⁾. Добавим также, что самая полная последняя энциклопедия современной России — Большая Российская энциклопедия — почти слово в слово заимствует определение дирижирования⁵⁾ из Советской Музыкальной энциклопедии.

Все данные дефиниции подходят только к современной форме (или типу) дирижирования. Полная же история дирижирования имеет 6 совершенно определенных специфических форм музыкального управления (где современный вид дирижирования является лишь шестой, последней, по настоящее время, формой). Каждый этап всемирной истории дирижирования имеет свою временную периодизацию, колеблющуюся от 4000 лет (эпоха хейрономического управления) до, примерно, 80 лет (эпоха концертмейстерского управления). Ни длительность того или иного из шести периодов, ни количество ярких личностей в тот или иной отрезок времени не являются основаниями для выявления некоего вида

⁴⁾ Рацер Е. Я. Дирижирование // Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1974. Стб. 251, 252.

⁵⁾ Большая Российская энциклопедия. Т. 9. М.: Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», 2007. С. 51, 52.

«истинной манеры дирижирования». В разные эпохи музыкальное управление имело всегда свою техническую специфику и внутреннюю обусловленность временем эпохи и культурой окружающего социума. Так что, возможно, и форма современного дирижирования когда-то в будущем станет устаревшей, несоответствующей потребностям музыкальной выразительности, и ее заменит что-то новое.

1. Запев *(древнейшая форма управления коллективом с помощью ритма и голоса; зарождение технологии ручных жестов)*

Феномен дирижерского исполнительства уходит глубокими корнями в историю первобытного общества эпохи каменного века (палеолита и неолита), а также древних государств Востока и Средиземноморья эпохи медно-бронзового и начала железного века — Египта, Шумеро-Вавилонии, Иудеи и Палестины.

Шум ветра, удар грома, падающее дерево или камень — все это слышали сотни поколений первобытных людей. Но они не только пассивно слышали эти шумы, но и сами их производили, кидая камни, ломая ветки деревьев и др. Затем кто-то один смог ощутить шумовой эффект от ритмических ударов камня о камень, кости или рога о другую твердую поверхность. Здесь в периодическом выстукивании определилось новое бытие до этого неведомой, огромной силы — ритма. Скорее всего, эту энергию ритма открыли разные древние люди независимо друг от друга в разных точках планеты, но постепенно знание эффекта ритмических стуков-отбиваний стало повсеместным. Это знание начало использоваться в разных сферах жизнедеятельности.

Радость рождения и горечь смерти соплеменников, выход на охоту, поклонение богам — эти ключевые действия сопровождались ритмической «музыкой», которая состояла из постоянно, монотонно отбиваемого ритма, различных шумовых эффектов; она сопровождалась массовыми движениями и ритуальными пляска-

ми. Таким образом, «первобытный дирижер» играл на примитивных ударных инструментах (раковинах, камнях, досках) и одновременно своими ритмически-экстатическими телодвижениями управлял массовым танцем-действом своего рода или племени. В каждом племени употреблялись свои, специфические движения: так, например, дикари острова Самоа стучали ногами и приседали, новозеландцы использовали прыжки, переходящие в безудержный пляс, у народов Индии были распространены движения рук и пальцев⁶⁾. В дальнейшем из данной людской массы выделился один человек-лидер, взявший на себя функцию управления другими людьми.

Еще позже *Homo sapiens* к своей первичной ритмической игре стали добавлять вторичные эффекты — возгласы, завывания и другие звукоподражаемые, псевдоинтонационные выкрики. Так на ритмическую акцентуацию стали накладываться голосовые звуки. В это время, в связи с сильным развитием второго — мелодического начала, «первобытный ритмический дирижер» стал «дирижером — запевалой», то есть основу его управления стали составлять вначале голосовые команды, а в дальнейшем — мелодическое пение. Так произошло формирование самого раннего типа музыкального⁷⁾ управления — *запева*.

В данном изменении, то есть переходе от ритмизации к мелодизации, ритуальный характер действий сохранился, только теперь

⁶⁾ По истории древнейших форм музыкального управления можно назвать часть статьи: Глинский М. Очерки по истории дирижерского искусства. История дирижерских систем // Музыкальный современник. 1916. Книга 3. С. 26–28.

⁷⁾ Г. В. Ф. Гегель писал: «Колебания суть содрогания материи в самой себе, причем звучащая материя сохраняет себя в этой отрицательности и не подвергается уничтожению. Звучащее тело должно быть материальной физической поверхностью или линией, и притом линией ограниченной; это необходимо для того, чтобы колебания могли пройти через всю линию, быть заторможенными и вернуться назад. Удар по камню производит только гул, но не звучащее дрожание, потому что толчок хотя и распространяется вдаль, но не возвращается обратно. Вызванные периодичностью колебаний модификации звука суть тоны — в этом состоит важнейшее отличие звуков, проявляющееся в музыке» (§ 301). Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 2. Философия природы. М.: Мысль, 1975. С. 195.

рождение и смерть, выход на охоту и другие важные события сопровождалась примитивной, постоянно повторяющейся мелодикой, наложенной на остинатный ритм — и это придало первобытной музыке еще большую энергию. Древние люди давно заметили, что долгие ритмические повторения как-то особенным образом способны воздействовать на человека, но новый этап интонационно-ритмических повторений определил способность к вводу слушающих людей в специфическое, гипнотическое состояние. Гипноз-транс мог привести человека в гипертрофированный восторг, ощущение счастья, состояние ужаса или выход за пределы объективного мира и дать возможность совершить трансцендентальный переход в иное духовное состояние. Как пишет Р. И. Грубер, исследовавший данную маниакальную повторимость, многократное повторение попевки обуславливалось тем, что «в магических напевах оно должно было оказать *гипнотизирующее* воздействие, подчинить воле поющего объект... В увеселительных же напевах многократное повторение известного мелодического оборота способствует возрастанию удовольствия, приводя нередко участников празднества в состояние своего рода экстаза»⁸⁾.

Все архаические действа неразрывно связаны с фигурой «первобытного дирижера», то есть ведущего лидера, человека, выделявшегося из племенной массы какими-то личными сверхкачествами, магическая сила воздействия которых была испытана сочленами группы на самих себе. Так, Л. С. Сидельников пишет: «Любое коллективное действие нуждается в сигнале для того, чтобы начаться. Такой сигнал мог подавать любым способом — стуком, хлопанием в ладоши, притоптыванием или условным знаком — один из числа участников коллектива. Как правило, это был наиболее энергичный, активный и волевой лидер, принявший на себя роль вожака, организующего и ведущего это действо»⁹⁾. Этот самый первоначальный психологический момент технологии управления

⁸⁾ Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. Часть первая. М.: Музыка, 1965. С. 11.

⁹⁾ Сидельников Л. С. Симфоническое исполнительство: Эстетика и теория. Исторический очерк. М.: Советский композитор, 1991. С. 170.

музыкальным коллективом (эмоционально-волевой тон управляющего) парадоксальным образом сохранился до наших дней, став даже ведущим тезисом эпохи профессионального дирижирования. В настоящее время дирижировать может лишь тот, кто может управлять, требовать и добиваться поставленных исполнительских целей.

Стоит также отметить здесь, что музыка, исторически (в данном случае первобытная музыка), возникла и вначале существовала в неделимой коллективности и массовости. Данная массовость сама себя регулировала без какого-либо внешнего воздействия. Но затем появившийся одиночный лидер принял на себя момент ее регуляции. Именно один человек организовывал и управлял людской массой, а последняя, в свою очередь, подчинялась и слушалась своего дирижера-предводителя. Данная форма взаимодействия «один лидер — людская масса» сохранилась до наших дней, и на данном взаимодействии построена вся форма проведения дирижером репетиционной и концертной работы со своим коллективом, а также форма восприятия концерта публикой в зале.

Таким образом, современное дирижерское исполнительство имеет объективную связь с вышеописанным древнейшим временем, причем многие первопринципы сохраняются до сих пор как некие вечные архетипы. Так, из древнейших синкретических интонационно-ритмических танцев-действ берет свое начало само коллективное исполнительство, сама форма музыкальной игры вместе. Несомненна также идентичность архаики и современности в ключевых моментах дирижерского исполнительства, таких как: 1) волевое, лидерское управление коллективом; 2) индивидуальная обусловленность дирижера от окружающей людской массы.

2. Хейрономия (*письмо в воздухе*)

По мере того как музыка древних народов интонационно обогащалась и откристаллизовывалась в виде разнообразных напевов, появилась надобность в такой системе управления ансамблевым

исполнением, которая компенсировала бы отсутствие нотной записи. Дирижер, как самый опытный певец-запевала, знавший на память много различных напевов, должен был найти способ передавать их участникам ансамбля в процессе исполнения.

Первобытная аффектация телодвижений на данной стадии развития искусства музыкального управления явно нивелировалась. Дирижер, здесь, уже не мог экстатически «танцевать» как в первобытное время — потребовалась выработка новой системы, обладавшей такими качествами, как точность, спокойность и дидактичность. В связи с этим практика того времени определила условные мнемотехнические движения, обозначающие высоту звуков, их длительность и силу. Такая система ручных знаков получила название *хейрономии*¹⁰⁾ (греч. *χειρονομία*, от *χείρ* — рука и *νόμος* — закон)¹¹⁾, и стала второй формой в истории управления музыкальными коллективами. Эта система состояла из специфических жестов кисти руки и пальцев, при помощи которых поющим людям подсказывалось развитие мелодической линии, динамика исполнения и ее темп. Хейрономию можно назвать предтечей мануального дирижирования, самой ранней моделью управления руками. Именно хейрономическая система, в последующем, вскроет емкость, «стенографичность» дирижерского жеста — тех качеств, которые стали особо ценимыми в современной системе дирижерского управления.

В Древнем Египте первые сведения о системе ручного управления («письмо в воздухе») относятся ко времени 2723–2563 гг. до н. э.¹²⁾ Данная система использовалась в учебно-дидактических целях, в государственных школах и частных занятиях. Учитель обучал детей «на руках» показывая изменение мелодии, ее темпо-мет-

¹⁰⁾ Хирономия — так данный термин указывается в Энциклопедическом словаре Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. См.: Энциклопедический словарь. Томъ XXXVII (полутом № 73). СПб.: Типография Акц. Общ. Брокгауз — Ефрон, 1903. С. 291.

¹¹⁾ Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 598.

¹²⁾ Боровик Л. П., Папаян Э. В., Фролкин В. А. Из истории дирижирования. Краснодар: Эолывы струны, 2001. С. 8.

ро-ритм, различные задержания и разрешения. Подобные формы музыкального управления руками сформировались в Древней Индии, Древней Иудее и в других странах.

В античной Греции система хейрономии расширилась и приобрела новые смыслы. Она стала использоваться повсеместно, не только в области школьной практики обучения музыке, но и в сфере публичного музыкального управления¹³⁾, а в ораторском искусстве хейрономия (здесь, как форма поставленных эффектных жестов) стала сильным инструментом воздействия на людей, слушающих речь трибуна. Ее расцвет в области музыки происходил в неразрывной связи с театральным искусством, где родились сами понятия хора и оркестра. Драматическое действие здесь сопровождала инструментальная музыка — ее исполняли на авлосах, поперечных флейтах и кифарах, а хор комментировал сюжет. Руководил всем действием корифей (прототип современного дирижера), находившийся в центре круглой площадки, называвшейся оркестра¹⁴⁾.

В средневековое время, как известно, оркестр не развивался вплоть до начала эпохи Нового времени, в связи с его невостребованностью в католической службе. Из музыкальных инструментов в церквях разрешался только орган. Поэтому основное музыкальное сопровождение мессы было отдано хору. Для управления системой церковных хоров понадобилось множество музыкальных управляющих — регентов, и этой профессии стали целенаправленно обучать. Метод ручного, беззвучного управления музыкаль-

¹³⁾ Аристотель в «Политике», размышляя об идеальном законодательстве, созданном для общего блага, пишет, что надо подвергать особо выдающихся, выделяющихся из общества людей ostracismu (изгнанию граждан из государства посредством голосования черепками), хотя он осознает, что это является несправедливым. Он приводит сравнение с музыкальным руководителем, который не должен позволить какому-то одному вокально очень сильному певцу петь в общем хоре, так как это испортит весь хоровой ансамбль: «Разве позволит руководитель хора участвовать в хоре кому-нибудь, кто поет громче и красивее всего хора?» (Г, VIII, 5). Аристотель. Политика // Политика. Афинская политика. М.: Мысль, 1997. С. 119.

¹⁴⁾ Сидельников Л. С. Симфоническое исполнительство: Эстетика и теория. Исторический очерк. М.: Советский композитор, 1991. С. 108.

ным исполнением идеально подходил к ритмически выровненной мелодической линии григорианского хора и вообще к ранней церковной музыке эпохи *aevum medium*¹⁵⁾.

От доместика (средневековый регент) не требовалась строгая выверенность ритма музыки (точной нотной записи еще не существовало в это время). Его заботой был мелос, мелодическая линия исполняемого сочинения. Однако цель средневекового регента по отношению к исполняемой мелодии была не в показе ее выразительности и тем более экспрессивности исполнения в современном смысле слова. Регенту было важно создать своеобразный космизм с отстраненностью от мирских страстей, абстрагированием всего самосознания, сосредоточением верующего человека на молитве и тексте писания. «The masses and motets of the Renaissance are impersonal in nature and should be performed with an atmosphere of quiet reflection and sincerity of feeling — in other words, as a prayer to God, and not as a concert»¹⁶⁾.

Как мы говорили выше — система хейрономии в эпоху Средних веков существовала повсеместно. Однако отсутствие нотной нотации не давало возможности точно зафиксировать мелодическую линию того или иного произведения. В каждом монастыре и церкви был свой доместик, и он вольно или невольно видоизменял мелодику, показывая своими руками несколько варьированную транскрипцию. Особенно серьезные проблемы были со старинными напевами. Например, один и тот же напев мог совершенно по-разному интонационно и ритмически исполняться в разных частях Европы, так что на слух было невозможно определить какое-либо их сходство.

Для того чтобы избавиться от данной ненужной варьированности и изменчивости, монах Гвидо из Арrezzo решил закрепить

¹⁵⁾ Перевод с лат.: Эпоха средних веков.

¹⁶⁾ Garretson R. L. Choral music. History, Style, and Performance Practice. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.; A Simon & Schuster Company Englewood Cliffs, 1993. P. 24. Перевод с англ.: «Мессы и церковные песнопения эпохи Ренессанса безличны по природе и должны быть исполнены с атмосферой интимной рефлексии и искренности чувства — другими словами, как молитва Богу, а не как концерт».

(по возможности окончательно), какая часть руки и какой палец что указывают и что означают. Так появились таблицы сольмизации, получившие названия «Гвидонова рука». Ступени гаммы обозначались четырнадцатью фалангами и столькими же суставами левой руки. Дирижер показывал при исполнении пальцами правой руки соответствующие фаланги и суставы левой руки, создавал у коллектива исполнителей представление о высоте звуков, интервалах, мелодическом рисунке. Теперь каждый певец хора, зная данную систему знаков, мог безошибочно исполнять мелодию, смотря на руки дирижера. Для показа нюансировки существовали другие условные ручные знаки: например, *piano* выражалось указательным пальцем правой руки, которым дирижер проводил по пальцам левой; при *forte* правая рука прижималась к ладони левой.

Со временем, несмотря на таблицы Гвидоновой руки, сформировалось множество разнообразных хейрономических систем, повсеместно распространившихся в средние века, но неизменным остался их символ — руки дирижера. Данные методы руководства существовали, обладая полной монополией, вплоть до середины XVI в., пока их не вытеснил способ управления музыкальными коллективами и ансамблями при помощи постоянного отбивания такта баттуткой; и здесь возникает новый символ музыкального управления — жезл дирижера.

3. Тактирование баттуткой

В 1564 г. итальянский композитор Д. П. да Палестрина впервые в исполнительской практике использовал баттуту¹⁷⁾. «**Battuta** (батута, итал., от *battere* — бить, ударять) — палочка, служащая

¹⁷⁾ См.: Глинский М. Очерки по истории дирижерского искусства. История дирижерских систем // Музыкальный современник. 1916. Книга 3. С. 34; Казачков С. А. Дирижерский аппарат и его постановка. М.: Музыка, 1967. С. 12; Грум-Гржимайло Т. Н. Музыкальное исполнительство. (Вехи истории. Великие инструменталисты и дирижеры прошлых и наших дней.) М.: Знание, 1984. С. 91.

в XV–XVIII вв. для отбивания такта»¹⁸⁾, но чаще она представляла собой массивный вертикально установленный посох из металла или дерева, иногда богато украшенный. Технология ударов при управлении баттуты была весьма примитивна: каждое движение руки с жезлом вниз означал сильную долю такта, а момент замаха-поднятия руки означал слабую долю или несколько слабых долей такта. Дирижер здесь ограничивался лишь функцией регулятора или «держателя» движения музыки, обеспечивая ритмически ровное исполнение и стремясь точно выдержать длительности звуков.

Данные ритмические действия способствовали соединению исполнительских устремлений всех участников музыкального ансамбля в единообразное целое. Но художественный элемент, вопросы интерпретации, здесь, так же как в эпоху хейрономического управления, вообще не занимали умы. Присутствующая эстетика музыкального исполнительства не требовала (и даже считала неприличным) показа чувств и личных переживаний.

Практика ударного, шумного дирижирования стала повсеместной при исполнении светской, оркестровой музыки в эпоху Возрождения, и это нововведение поначалу было весьма прогрессивным и положительным. Тактирование баттуты применялось при исполнении и хоровой музыки, даже в церквях это явление было привычным в течение длительного отрезка времени. Одни регенты ударяли очень сильно каким-либо предметом по пульту (например, жесткой трубкой из многих слоев кожи — хартой), другие, как в оркестровой музыке, отбивали такт длинной палкой об пол.

Французский композитор и исполнитель Ж. Б. Люлли в 1687 г., дирижируя *Te Deum*¹⁹⁾ по поводу выздоровления короля Людовика XIV, сам оказался жертвой данной манеры дирижирования. Он пользовался массивной тростниковой палкой с тяжелым свинцовым наконечником (для мощи удара). Во время исполнения он

¹⁸⁾ Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 58.

¹⁹⁾ *Te Deum Laudamus* (лат. — Тебя, Бога, хвалим) — католический гимн торжественного характера.

с огромной силой ударил баттутой себе по ноге, получив тяжелейшую травму. Образовавшаяся гангрена оказалась неизлечимой и стала причиной ранней смерти композитора.

К концу XVIII в. практика управления баттутой качественно истощивает себя, показывая свои явно отрицательные свойства. Французский дирижер И. Б. Маркевич писал о той эпохе: «Дирижер, особенно в опере, был просто отбивателем такта и поддерживал ансамбль, стуча палкой по полу. Дрожь охватывает при одной мысли, сколько изумительных, обожаемых нами произведений звучало под аккомпанемент непрестанного ужасного стука этой поистине доисторической дубинки!»²⁰⁾. С таким положением дел надо было что-то делать, принимая кардинальные нововведения.

Однако стоит отметить, что смысловое содержание данной технологии тактирования — постоянный и четкий ритм, сохранил свою значимость во всех последующих формах дирижерского управления. Шумное, внешнее, ударное метрирование железной тростью трансформировалось во внутреннее музыкантское ощущение постоянного ритма — пульсацию, присущую в настоящее время не только дирижерам, но и всем музыкантам-исполнителям. «Вначале был ритм» — говорил Г. фон Бюлов (первый профессиональный дирижер), имея в виду не только ритмы архаического времени, но и методы управления оркестром во Франции, Италии, Германии XVI–XVIII вв. Таким образом, *тактирование баттутой* с полным правом можно назвать третьей самостоятельной формой мировой истории дирижирования.

4. Концертмейстерское управление

(руководство за клавесином)

В конце XVIII столетия роль дирижера-баттутиста начинает резко нивелироваться, а на первый план выходит личность

²⁰⁾ Маркевич И. Б. Органный пункт. Главы из книги. Статьи // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 5. М.: Музыка, 1970. С. 86.

клавесиниста-концертмейстера. Это было связано с утверждением в музыкальных ансамблях исполнительской техники генерал-баса, согласно которой клавирист должен был играть гармоническую основу исполняемого музыкального произведения. В начале смысл такого аккомпанемента заключался в том, чтобы помогать дирижеру в управлении большим составом исполнителей. Но постепенно концертмейстер стал как бы вторым, параллельным дирижером (одновременно с первым).

Так сложился небольшой (несамостоятельный) период в истории дирижирования получивший название «практика двойного и тройного дирижирования». Е. Я. Рацер пишет: «В опере дирижер-клавесинист управлял певцами, а концертмейстер <баттутист> — оркестром. К этим двум руководителям прибавлялся иногда и третий — первый виолончелист, сидевший рядом с дирижером-клавесинистом и игравший по его нотам басовый голос в оперных речитативах, или хормейстер, управлявший хором. При исполнении крупных вокально-инструментальных сочинений число дирижеров в отдельных случаях доходило до пяти»²¹⁾.

Однако со временем дирижер-клавесинист вытеснил с поля музыкального управления и дирижера с баттутой, и концертмейстера-виолончелиста, и хормейстера. Дирижер-клавесинист в своем едином лице стал совмещать все формы управления — он должен был «вести за собой» оркестр, управлять сменой темпов и динамикой. Временами он прекращал игру и начинал использовать для управления оркестром другие приемы — указания свернутым рулоном бумаги или палочкой, а также делая выразительные знаки глазами, головой, пальцем или отстукивая ритм ногой. Так в истории дирижирования закрепились четвертая форма-модель музыкального руководства — *концертмейстерское управление* (или *дирижирование за клавесином*).

Образцом подобного типа дирижера-концертмейстера был И. С. Бах. Друг и коллега И. С. Баха по Лейпцигской школе Свято-

²¹⁾ Рацер Е. Я. Дирижирование // Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1974. Стб. 253.

го Фомы И. М. Геснер оценивал его стиль музыкального управления следующим образом в письме: «Если бы, говоря, ты видел, как он, делая нечто недоступное целому отряду ваших кифаристов и тысячам флейтистов, не просто, как кифаред, ведет мелодию и играет свою партию, а следит сразу за всеми [партиями] и, при 30 или даже 40 исполнителях, одного призовет к соблюдению ритма и такта кивком головы, другого притоптыванием ноги, третьего предостерегающим пальцем, этому задаст тон в верхнем регистре, тому в среднем, еще одному в нижнем... я все же думаю, что мой [друг] Бах — или тот, кто ему подобен, если таковой имеется, — один в несколько раз превосходит Орфея и в двадцать раз Ариона»²²⁾. Известно, что Й. Гайдн управлял исполнением своих ораторий в Оксфорде, сидя за органом (такая практика управления была также весьма популярна); К. В. Глюк за клавесином занимался разучиванием и исполнением своих опер. Молодой Л. ван Бетховен, в согласии с принятыми традициями музыкального исполнительства, долгое время управлял оркестром за клавесином.

Однако процесс дальнейшего усовершенствования оркестра, отказ от устаревшей техники генерал-баса и проведение Венскими классиками (Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен) в последней четверти XVIII в. симфонической реформы, приводят к «очищению» оркестра от аккомпанемента клавишных инструментов, и как следствие к полному исключению из партитур партии клавесина.

5. Композиторское дирижирование

С начала XIX в. развитие симфонической музыки и расширение, усложнение состава оркестра востребовали освобождения дирижера от участия в общем инструментально-исполнительском ансамбле (игре на инструменте), и сосредоточения его внимания на мануальном (ручном) дирижировании. Теперь дирижер, выйдя из сидячего положения за клавесином, предстал перед нами

²²⁾ Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха. Сборник. М.: Музыка, 1980. С. 90, 91.

вновь в стоячем положении (как в эпоху баттуты); он находился на специальном возвышении и совершал управление оркестром в обращении лицом к залу (оркестр при этом располагается по бокам дирижера).

Дирижер в процессе исполнения музыкального произведения для ритмического управления оркестром использовал некий утяжеляющий руку предмет (смычок, свернутый рулон бумаги, харту, малую баттуту, специальную резную деревянную трость с наконечником и мн. др.). При этом дирижер мог вслух, как на репетиции, давать музыкантам оркестра определенные указания, повышать голос.

Таким образом, в первые десятилетия XIX в. назрела проблемная ситуация в дирижировании. Надо было что-то менять в двух ключевых положениях: 1) дирижер больше не мог «портить» исполняемую музыку ударами, стуком и возгласами; 2) дирижер больше не мог во время исполнения смотреть на публику в зале и быть повернутым к своему оркестру практически спиной.

Первую проблемную ситуацию начали решать почти одновременно несколько выдающихся музыкантов. Они взяли в руки дирижерскую палочку и стали ей показывать такт. Среди первооткрывателей данной дирижерской модели управления были: И. Мозель (1812 г., Вена), К. М. фон Вебер (1817 г., Дрезден), Л. Шпор (1817 г., Франкфурт-на-Майне; 1819 г., Лондон), Г. Спонтини (1820 г., Берлин), Ф. Мендельсон-Бартольди (1835 г., Лейпциг)²³⁾. Так, Л. Шпор пишет: «Я твердо решил... попытаться дирижировать палочкой... я... вынул из кармана дирижерскую палочку и дал знак начинать. Часть присутствовавших на репетиции музыкантов запротестовала, но я добился разрешения сделать попытку. ...Успех концерта превзошел мои ожидания. Это была решительная победа дирижерской палочки»²⁴⁾.

²³⁾ Стоит отметить, что вначале все данные композиторы-исполнители держали дирижерскую палочку не за конец, а в середине, как предыдущие дирижеры, использовавшие для управления харту или свернутые в рулон ноты.

²⁴⁾ Цит. по.: Глинский М. Очерки по истории дирижерского искусства. История дирижерских систем // Музыкальный современник. 1916. Книга 3. С. 61.

Крупнейшими представителями эпохи дирижеров-композиторов и ярчайшими популяризаторами манеры и эстетики дирижирования специальной палочкой были Г. Берлиоз и Ф. Лист. Дирижерское творчество первого — это ярчайшее воплощение новаторства в исполнительском искусстве. Дирижируя свои собственные передовые сочинения, Г. Берлиоз внес в саму профессию новый компонент театральности исполнения и сценического артистизма. Он указал на необходимость умения дирижера передавать свои чувства исполнителям оркестра. Дирижер должен, как пишет Г. Берлиоз, обладать «почти не поддающимися определению дарованиями, без которых не сможет установиться незримая связь между ним и всеми, кем он управляет; если он лишен способности передавать им свое чувство, то полностью лишается и всякого влияния, власти, руководящего воздействия. Тогда это уже не глава, не руководитель, а просто отбиватель такта, — предполагается, конечно, что он умеет правильно отбивать и подразделять его»²⁵⁾.

Другой великий представитель данной эпохи дирижирования Ф. Лист именно за свою дирижерскую деятельность подвергся колоссальной критике, как со стороны музыкантов, так и со стороны публики. В прессе почти постоянно, после выступлений Ф. Листа-дирижера, появлялись карикатуры на «сумасшедшее» поведение дирижера за пультом, статьи о его непригодности и несостоятельности в качестве дирижера. Действительно, Ф. Лист так эмоционально дирижировал, двигаясь всем телом, прикладывал столько волевой силы в жесты рук, что в процессе исполнения мог случайно руками затушить установленные на пульте свечи (иногда свечи падали). Только такой волевой манерой управления в то время можно было заставить играть оркестр вместе, привыкший до этого работать по звукам ровных ритмических ударов дирижерской харты о пульт. По этому поводу Ф. Лист пишет: «Между музыкантом, который дирижирует, и музыкантом, которым дирижируют, <возникает> связь иного рода, нежели устанавливаемая

²⁵⁾ Берлиоз Г. Дирижер оркестра. Теория его искусства // Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. Часть II. М.: Музыка, 1972. С. 510, 511.

лишь непрерывным отбиванием такта. Ведь во многих местах грубое выдерживание такта и каждой его отдельной доли (1, 2, 3, 4; 1, 2, 3, 4) как раз противодействует смыслу и выразительности. Буква здесь, как и всюду, *убивает дух*, с чем я никогда не соглашусь, как бы враждебен ни был в своей притворной беспристрастности угрожающий мне натиск»²⁶⁾. Таким образом, можно говорить о том, что Ф. Лист, одновременно с Г. Берлиозом, вводил в профессию дирижирования новый чувственно-интерпретационный характер дирижерского исполнительства.

Итак, первую исполнительскую проблему, характеризующуюся невозможностью больше слушать во время исполнения удары палки о пюпитр, решали сразу многие вышеописанные дирижеры-композиторы, а вторую проблемную ситуацию разрешил в одиночку²⁷⁾ Р. Вагнер, совершив исторический дирижерский разворот от зрительного зала к своему оркестру. Это произошло в Дрезденском оперном театре в 1842 г. на премьере оперной драмы «Rienzi, der Letzte der Tribunen» («Риенци, последний из трибунов»). С этого времени дирижер, ранее стоявший за своим пультом лицом к публике, повернулся к ней спиной, что обеспечило наиболее полный контакт его с артистами оркестра. Это небольшое изменение в позиции дирижирования стало колоссальной реформой, открывшей путь к четко осознанной дирижерской интерпретации и современному дирижерскому исполнительству. С этого

²⁶⁾ Лист Ф. Письмо о дирижировании. Ответ критикам // Избранные статьи. М.: Музгиз, 1959. С. 158.

²⁷⁾ Стоит отметить, что Г. Берлиоз параллельно с Р. Вагнером шел к пониманию того, что дирижер не может управлять оркестром, находясь в положении к нему спиной. В своей работе 1844 г. «Le chef d'orchestre. Théorie de son art» (в русском переводе: «Дирижер оркестра. Теория его искусства») он пишет о расположении дирижера на сцене при работе с оркестром, рассаженным определенным, в настоящее время не использующимся в концертной практике, способом — «лестничным амфитеатром»: «Дирижер стоит спиной к публике в самом низу амфитеатра, рядом с первыми пюпитрами первых и вторых скрипок». Берлиоз Г. Дирижер оркестра. Теория его искусства // Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. Часть II. М.: Музыка, 1972. С. 521. Однако стоит отметить, что Г. Берлиоз лишь иногда мог позволить дирижировать в положении лицом к оркестру, а Р. Вагнер с 1842 г. данную манеру управления оркестром сделал единственной и неизменяемой до настоящего времени.

времени стало ясно, что за дирижерский пульт может встать только эмоциональный и экспрессивный лидер, наделенный сильной эмпатией, силой внушения, личной волей.

Таким образом, на смену харте, свернутому рулону нот, пришла дирижерская палочка, а дирижер, смотревший во время исполнения на публику в зале, обратил свое внимание к управляемому им оркестру. Так прошла пятая эра эволюции дирижирования — *композиторское дирижирование*. Все вышеописанные музыканты в первую очередь были крупными композиторами, своей дирижерской деятельностью они лишь популяризировали свои собственные сочинения²⁸⁾. Но постепенно произойдет окончательная эмансипация дирижирования и отделение его от всех других видов искусства — не только от инструментально-исполнительского музицирования, но и от композиторского творчества.

6. Профессиональное дирижирование

К середине XIX в. определяется новая специфическая, абсолютно самостоятельная музыкальная профессия дирижера-исполнителя (в современном значении этого слова). Наступает следующая, шестая форма эволюции дирижирования — *профессиональное дирижирование*. С тех пор, по настоящее время, форма управления оркестром больше не менялась.

Первым в длинном ряду последующих дирижеров стал гениальный австрийский дирижер — Г. фон Бюлов²⁹⁾. С апреля по июнь 1865 г. Р. Вагнер, готовя премьеру своей музыкальной драмы «Тристан и Изольда», несколько репетиций с оркестром

²⁸⁾ Исключением может быть представлен лишь Ф. Мендельсон-Бартольди, в 1829 г. дирижировавший сочинением И. С. Баха «Страсти по Матфею». Правда, стоит сразу же отметить, что его «дирижирование» в тот момент было по сути управлением за клавишином, так как Ф. Мендельсон-Бартольди начал дирижировать специальной палочкой только лишь в 1835 г.

²⁹⁾ Еще в газетах начале XX в. мы можем прочесть утверждение, что: «Первым дирижером в современном смысле слова явился Ганс фон-Бюлов». Современные дирижеры // Новая иллюстрация. Художественно-литературный журнал. 1910. № 36. С. 287.

отдал своему помощнику Г. фон Бюлову. И само сценическое исполнение, назначенное на 10 июня в Мюнхенском театре, Р. Вагнер счел нужным доверить своему ученику, а самому посмотреть на сценическое исполнение глазами человека из зала. Так впервые композитор, автор музыкального сочинения не стал сам проводить в качестве дирижера премьеру³⁰⁾. Как пишет Н. Лебрехт: «Бюлов продирижировал четырехчасовой оперой без партитуры — по памяти»³¹⁾. С этого дня Р. Вагнер перестал исполнять свои сочинения, передав всю дирижерскую деятельность Г. фон Бюлову.

10 июня 1865 г. стало датой рождения дирижерской профессии.

Итак, при рассмотрении эволюции дирижерских систем нами выявлены основные формы музыкального управления: 1) запев, 2) хейрономия, 3) тактирование, 4) концертмейстерское управление, 5) композиторское дирижирование, 6) профессиональное дирижирование. Таким образом, выявлен генезис дирижерского управления. В этом процессе смен форм музыкального управления способ дирижирования, предложенный Р. Вагнером (середина XIX в.), является крупнейшей реформой дирижирования, открывшей не только новую форму музыкального руководства, но и новый смысл управления.

³⁰⁾ Неисполнение композитором премьеры своего музыкального сочинения в то время (середина XIX в.) считалось просто немыслимым, неадекватным и невозможным. В 1824 г. уже совершенно глухой Л. ван Бетховен сам настоял на том, что именно он, несмотря на свою болезнь, будет дирижировать у рампы первым исполнением своей Симфонии № 9 d-moll, op. 125, а капельмейстер М. Умлауф будет только лишь помощником.

³¹⁾ Лебрехт Н. Маэстро миф. Великие дирижеры в схватке за власть. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007. С. 28.



Ф. Вейнгартнер (Weingartner)

Глава 2

Основы процесса дирижирования

1. Людская масса	58
2. Жесты рук	66
3. Целостное восприятие музыки	75
4. Трагическая музыка — реквиемность	82

Процесс публичного дирижирования имеет явные внешние проявления (дирижер стоит на сцене, его видно, руками он управляет оркестром и т. д.). В зависимости от времени, страны, социально-экономических условий внешние свойства могут претерпевать существенные изменения. Однако есть внутренние, неподдающиеся времени и каким-либо изменениям бытийные основания, причем они являются более значимыми и важными; на деятельность дирижера именно они оказывают скрытое, но наиболее сильное, первоочередное воздействие.

Аристотель в «Метафизике» говорил: «Вообще всякое знание, основанное на рассуждениях или каким-то образом причастное рассуждению, имеет своим предметом более или менее точно определенные причины и начала» (VI, 1, 1025 b 7)¹⁾. Г. В. Лейбниц в работе «Монадология» продолжил: «...ни одно явление

¹⁾ Аристотель. Метафизика // Сочинения в четырех томах. Т. 1. М.: Мысль, 1976. С. 180.

не может оказаться истинным или действительным, ни одно утверждение справедливым без достаточного основания, почему именно дело обстоит так, а не иначе, хотя эти основания в большинстве случаев вовсе не могут быть нам известны» (I, § 32)²⁾. Таким образом, все и вся (в частности, дирижерский процесс) имеют причину для своего существования, благодаря которой все происходит именно так, как происходит, а не иначе.

Обратившись к сфере музыкального искусства (самой абстрактной системе) и взяв за основу философского исследования дирижерскую деятельность (имеющую вид абсолютного лидерства), нам удалось выявить четыре достаточных основания самого процесса бытия дирижирования: людская масса, жесты рук, целостное восприятие музыки, трагичная музыка (реквиемность).

1. Людская масса

Во все времена существовало и будет существовать желание управления одних людей другими людьми. Связью «один руководитель — масса подчиненных» в современном мире пронизана вся социальная сфера. Людям свойственно выделять для своего управления одного человека, и он, благодаря их поддержке, становится своего рода абсолютным, идеальным лидером.

Законами существования и развития массы интересовались многие. Основоположителем философско-психологических исследований бытия человеческих коллективов и организаций стал французский социальный психолог и философ второй половины XIX в. Г. Лебон. Его книга «Psychologie des Foules»³⁾ была найдена впоследствии в личных собраниях книг Николая II, В. И. Ленина, И. В. Сталина и «во многих других библиотеках больших и малых

²⁾ Лейбниц Г. В. *Монадология* // Сочинения в четырех томах. Т. I. М.: Мысль, 1982. С. 418.

³⁾ Дословно можно перевести как «Психология толпы». В первом русском переводе: Лебон Г. *Психология народов и масс*. СПб.: Издание Ф. Павленкова, 1896. 329 с.

диктаторов, больших и малых либералов»⁴⁾. Анализируя жизнь и бытие человеческих коллективов, Г. Лебон пришел к выводам, что любое скопление людей — есть яркая, сильная деструкция, разрушающая и презирующая явления толерантности, терпимости и гуманизма. Он отмечает, что одним лишь фактом своей принадлежности к массе человек спускается на несколько ступеней ниже по лестнице цивилизованности. Существует ли в природе идеальная, недеструктивная форма массового коллектива, истинная норма общения «лидер — подчиненные» и какие механизмы регулируют это антиагрессивное бытие?

Различные собрания людей, демонстрации, митинги, явления массовой эйфории, агрессии, паники, массовых психозов, массового вандализма принято относить к числу традиционных предметов исследовательского интереса в изучении масс. Среди их разновидностей, названных Г. Лебоном, выделяются, во-первых, естественные, стихийные массы, собравшиеся сами собой без какого-либо воздействия извне, во-вторых, искусственные организации, которым для сплоченности нужно дополнительно внешнее принуждение. Вслед за Г. Лебоном анализом различия масс, где вождь отсутствует, и масс, возглавляемых вождями (например, церковь и войско соответственно), занялся в своей научной работе «*Massenpsychologie und Ich-Analyse*»⁵⁾ З. Фрейд. Этими двумя учеными одинаково отмечалось, что одним из потенциальных основных свойств всех массовых собраний является всеобщая агрессия, причем не только по отношению к чужим индивидам, но и к своим членам группы.

По мнению Г. Лебона и З. Фрейда изолированный индивид качественно отличается от индивида в толпе. Среди численного окружения человек ощущает коллективное единение со всеми. Он может поддаться таким скрытым, агрессивным инстинктам, ко-

⁴⁾ Райгородский Д. Я. Вместо предисловия // Психология масс: Хрестоматия. Самара: БАХРАМ-М, 2006. С. 3.

⁵⁾ В русском переводе: Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «Я». СПб.: Издательская группа «Азбука-классика», 2009. С. 5–108.

торым он никогда не дал бы волю, будучи в ситуации личного ответа за свои действия. Тем не менее, известен тот факт, что в стихийной массе у людей проявляются не только злые, но и новые положительные качества, которыми они не обладали до попадания в толпу, и при определенных обстоятельствах нравственность массы может быть выше этических воззрений ее отдельных индивидов.

Примером высокоорганизованной, искусственной организации (требующей для своего существования наличия единого лидера), в которой отсутствует явная нетерпимость, может служить хор, то есть коллектив или собрание поющих людей. Эта организованная целостность использует в своем бытии для внутреннего успокоения некие механизмы, которые помогают оставаться хору деятельностной, социальной организацией, не разваливаясь и не видоизменяясь.

В музыкальной и артистической среде существует мнение, что «обучаться музыке — значит, обучаться красоте». Однако один лишь фактор существования в постоянном контакте с академическим искусством не является абсолютно облагораживающим, так как имеются факты оркестровых «бунтов» с сильной конкуренцией исполнителей за место к пульта, находящемуся поближе к дирижеру. Такие же «бунты», иногда более жестокие, встречаются и в балете, и в администрациях театров и концертных заведений. Есть и другое популярное выражение: «Человек, который поет — не может быть злым». Действительно, в хорах (самодеятельных, при филармониях, оперных) агрессия несколько нивелирована. Остается полагать, что это явление связано именно с пением как таковым. Не зря в тоталитарных режимах пение на всех социальных уровнях было весьма распространено. Во всех странах Восточной Азии (КНДР, КНР, Республика Корея, Япония) с агрессивной военной системой всегда было популярно, а сейчас распространено повсеместно самодеятельное хоровое пение. При каждом заводе, предприятии, фирме существует свой певческий коллектив; государственное поощрение хоровой самодеятельности является очень

существенным⁶⁾.

Исторически сложилось так, что первоначально коллективное пение всегда было связано с какими-то празднествами, некими яркими, запоминающимися событиями. Первое упоминание о коллективном пении встречается в библейской книге Моисея, когда Лаван Арамеянин, догнав Иакова и ушедших с ним своих дочерей, говорит Иакову: «зачем ты убежал тайно, и укрылся от меня, и не сказал мне? я отпустил бы тебя с веселием и с песнями, с тимпаном и с гусями» (Быт. 31: 27)⁷⁾. Следующее упоминание — есть крупнейшее массовое пение Господу, произошедшее по случаю освобождения сынов Израилевых из египетского плена, и это описано во второй книге Моисея: «И взяла Мариам пророчица, сестра Ааронова, в руку свою тимпан, и вышли за нею все женщины с тимпанами и ликованием. И воспела Мариам пред ними: пойте Господу» (Исх. 15: 20, 21)⁸⁾. В другой раз Моисей, неся скрижали откровения, услышал «не крик побеждающих, и не вопль поражаемых; я слышу голос поющих» (Исх. 32: 18)⁹⁾. То было пение перед новым золотым тельцом, сделанным Левитами за время, когда Моисей молился на горе Синай. Таким образом, первосущность коллективного пения — есть радость духа, всеобщее массовое

⁶⁾ Можно попытаться оппонировать, сказав, что хор является малой массой и в нем не присутствует то множество идей и смыслов, выход которых за некий количественный уровень может привести в движение агрессивные, вначале бессознательные, а затем и сознательные, желания. Но это утверждение опровергается тем, что значительно меньшие группы «фанатов», националистов, сатанистов, так называемых «бригад» 1990-х гг. в России имели первоначально в своих рядах весьма малое количество людей. Но уже тогда их единственной движущей силой была агрессивная воля и насилие. К. С. Гаджиев отмечает: «Для решения своих проблем слишком часто в качестве *prima ratio* она <масса> предпочитает насилие» / *Prima ratio* — в переводе с лат.: первая причина, первопричина. Гаджиев К. С. Масса. Миф. Государство // Вопросы философии. 2006. № 6. С. 10.

⁷⁾ Первая книга Моисея. Бытие // Ветхий завет // Библия. М.: Российское библейское общество, 2005. С. 33.

⁸⁾ Вторая книга Моисея. Исход // Ветхий завет // Библия. М.: Российское библейское общество, 2005. С. 69.

⁹⁾ Там же. С. 86.

веселье. Об этом свидетельствуют и хоровые состязания во время Великих празднеств Диониса в Древней Греции.

В дальнейшем, в Средневековье, хоровое пение стало использоваться в противоположной семантике — трагических событий. Бичевание Иисуса, надругательство над ним, сцены крестных мук, распятие, снятие с креста и оплакивание — такими стали новые сюжеты музыки. Положенные на музыку заупокойные католические молитвы стали очень распространенными и популярными. В истории культуры происходило изменение сущности массового пения — от народной радости архаического мира праотцев к экзистенциальным переживаниям людей Нового времени. Сформировавшееся двукультурье: древнее — аполлоно-диониссийское и современное — христианское, или противопоставление ключевых идей у Ф. В. Шеллинга — вечного блаженства античных богов и «добровольно страдающего»¹⁰⁾ нового бога, можно рассматривать как два сопряженных типа Европейской культуры. Но стоит отметить, что во все времена, несмотря на эстетическую коннотацию того или иного периода, коллективное пение всегда было объединяющим многих людей видом искусства.

Таким образом, коррелятором, механизмом компенсации подсознательного бунта «Я» человека в массовом коллективе против подчинения лидеру-руководителю является, во-первых, само явление пения. В культуре это свойство пения было открыто давно, и была создана технология релаксации коллективными молитвами-песнопениями, повсеместно используемая во всех христианских конфессиях. В светской повседневной культуре — это семейное, трудовое, военное, досуговое коллективное пение. Оно, в свою очередь, также обладает релаксирующими, успокаивающими свойствами.

Вторым механизмом внутреннего успокоения человека в массе является норма абсолютного равенства в личных правах и обязанностях по отношению к другим представителям. В массе человеку-

¹⁰⁾ Шеллинг Ф. В. *Философия искусства*. М.: Мысль, 1966. С. 134.

проще и легче жить, подчиняясь общим правилам, следуя единым указаниям, выполняя и соблюдая общеустановленные правила и порядки. Таким образом определено, что людская масса имеет два внутренних механизма толерантности по отношению одних членов группы к другим представителям той же группы: α) явление пения, β) явление равенства. Если все вышеизложенное соотнести с деятельностью симфонического оркестра, то мы увидим, что явление пения здесь отсутствует, а явление равенства присутствует относительно (есть же концертмейстеры, приближенные к дирижеру первые и вторые пульта, отдаленные десятые и одиннадцатые — то есть система равенства в симфоническом коллективе далеко не абсолютна). И таким образом кажется, что дирижеру оркестра должно не хватить внутренних механизмов сплачивания людей в единую массу. Но у дирижера, оказывается, есть еще два других, внешних механизма регуляции людской массы.

В любом описании жизни и деятельности крупных дирижеров их персоны наделяются способностью воздействия на человеческие массы оркестра и публики при помощи гипноза. В рецензиях почти всегда отмечается данное качество дирижерской личности¹¹⁾. Причем, данная сила возникает именно во время концертного исполнения, до этого в обычной жизни дирижера она может вообще не проявляться. Так, к примеру, писали о симфоническом дирижере Н. Г. Рахлине: «Да, в жизни он и был таким — доверчивым, рассеянным, порой беспомощным. Другое дело — за дирижерским пультом. Здесь он мог подчинять своему замыслу весь состав исполнителей. А умение влиять на оркестр у него было

¹¹⁾ В рецензии на концертное выступление начала XX в. говорится: «Общий голос — что дирижирование Никиша производит впечатление какого-то внушения. Пожалуй, его убежденность настолько сильна, что трудно ей противопоставить что-либо равносильное и приходится ей подчиняться, как подчиняются внушению сильного гипнотизера. Является мысль, не имеется ли в данном случае пример коллективного внушения целой массе». См.: Кочетов Н. Артур Никиш и «Кармен» в Большом театре // Артур Никиш и русская музыкальная культура. Воспоминания, письма, статьи. Л.: Музыка, 1975. С. 152.

огромное»¹²⁾.

У Н. Лебрехта мы находим упоминание о греческом дирижере Д. Митропулосе: «публика, считавшаяся одной из самых спокойных и холодных, обратилась [услышав его] в возбужденную толпу, впадшую едва ли не в буйство, подобного коему „Двойной город“¹³⁾ ни разу еще не видел»¹⁴⁾. Такая реакция более значительна, чем простые ощущения: понравилось или не понравилось. В данном случае дирижер, видимо, смог своей харизмой, вдохновением, артистизмом объединить не только музыкантов оркестра, но и слушателей концерта в единую, нераздельную человеческую массу.

Если в самом процессе творческого исполнения явление дирижирования схоже с некой формой медицинского гипнотизма, то для сплавивания большого количества совершенно разных людей существует метод специфического коллективного эмоционально-психологического «заражения»¹⁵⁾. Это намеренное эмоциональное воздействие дирижера на людей — поющих, играющих с ним, слушающих его. Оно характеризуется способностью распространения, увеличения и захватывания все новых людей, благодаря специфически сконцентрированной энергии. В «зараженной» группе возникает своеобразная психологическая «детонация». Люди, захваченные потоком энергии эмоций уже после окончания концерта, в порыве восторга, начинают распространять информацию

¹²⁾ Кутдусов Д. А. Общение с ним одухотворяло и возвышало // Натан Рахлин. Материалы. Статьи. Воспоминания. Интервью. Казань: Издательский дом «Титул — Казань», 2006. С. 217.

¹³⁾ Город Миннеаполис, штат Миннесота, США.

¹⁴⁾ Лебрехт Н. Маэстро миф. Великие дирижеры в схватке за власть. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007. С. 324.

¹⁵⁾ Определение из Большой психологической энциклопедии: «Заражение — возможная передача эмоционального состояния одного индивида другому. Заражение может быть произвольное и непроизвольное, характеризующееся возникновением обратной связи. При обратной связи происходит индукционное нарастание заражения. Такой тип заражения успешно используется при проведении массовых мероприятий. При выходе из-под контроля может привести к распаду образовавшихся связей и переходу сплоченной группы в толпу». Большая психологическая энциклопедия. М.: Эксмо, 2007. С. 153.

среди знакомых, родственников, в метро, в общественном транспорте, затем, на следующий день, на работе о выдающихся и незаурядных способностях увиденного ими дирижера. «Зараженные» люди как апостолы, или представители сетевого маркетинга разносят рекламу дирижера, создавая своеобразный культурный резонанс в обществе.

Л. Н. Толстой в статье «Что такое искусство?»¹⁶⁾ пишет: «Мало того, что заразительность есть несомненный признак искусства, степень заразительности есть и единственное мерило достоинства искусства. *Чем сильнее заражение, тем лучше искусство*»¹⁷⁾ (курсив Л. Н. Толстого. — В. К.). Так, дирижер и музыкальный психолог Г. Л. Ержемский спустя двадцать лет от прослушанной на концерте симфонии № 10 Д. Д. Шостаковича под управлением Г. фон Караяна оживляет «память сердца» и пишет: «Вспоминая пережитые мною ощущения во время концерта, не могу забыть, как в середине второй части я вдруг обнаружил, что не сижу на стуле. Оглянувшись на соседей, увидел то же самое — все привстали»¹⁸⁾.

Перечисленные нами специфические внешние механизмы: а) гипноз, б) «заражаемость», идущие от дирижера-лидера, успешно работают на внутреннюю антиагрессивность массы. Причем люди в коллективе начинают терять способность к критике лидера, считая его своим «единственным объектом» — помимо него никто другой не принимается во внимание. «„Я“, <субъекта в массе> как во сне, переживает все, что гипнотизер требует и утверждает»¹⁹⁾. «Когда дирижировал Вагнер, — писал немецкий дирижер начала XX столетия Ф. Вейнгартнер, — у оркестрантов совершенно не было ощущения, что ими кто-то управляет. Каждому казалось, что он руководится лишь собственным музыкальным чутьем... То была

¹⁶⁾ Толстой Л. Н. Что такое искусство? // Собрание сочинений. В 22-х т. Т. 15. Статьи об искусстве и литературе. М.: Художественная литература, 1983. С. 41–221.

¹⁷⁾ Там же. С. 165.

¹⁸⁾ Ержемский Г. Л. Закономерности и парадоксы дирижирования. СПб.: Деан; Ферт, 1993. С. 180.

¹⁹⁾ Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «Я». СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика», 2009. С. 67.

могучая воля Вагнера, которая бессознательно, но упорно овладевала волею каждого оркестранта, и каждый исполнитель, чувствуя себя свободным, на самом деле лишь следовал указаниям руководителя»²⁰⁾.

Таким образом, любой хор, оркестр является в своей организации массовым образованием — это его форма бытия. Но любая людская масса потенциально агрессивна, дестабилизационна, и ей требуется лидер. То есть только с начала противостояния «лидер — масса» начинается динамика массового коллектива. Сама по себе массовая организация использует два внутренних механизма упорядочивания эмоций и нивелирования агрессивности: α) пение и β) равенство. Дирижер может предложить еще два внешних механизма стабилизации: а) гипноз и б) «заражение». Певцы хора забывают о том, что ими управляют, полностью идентифицируя свое «Я» с частью идеального «Я» руководителя. Таким образом, аудитория или ее суть **массовость** — является а priori первым основанием бытия процесса дирижирования. Без использования людской массы никакой дирижер не может дирижировать, то есть самого процесса дирижирования не существовало бы.

2. Жесты рук

Руководство людскими массами, в частности, дирижерское руководство музыкальным коллективом осуществляется определенной профессиональной системой жестов. Именно жесты рук способны начинать, продолжать, завершать ход музыки, то есть регулировать процесс движения. То есть, **жестоуправление** — есть второе достаточное основание процесса дирижирования.

Вопрос исследования эстетической функции жестов не нов. Жесты анализируются в пантомиме, в ораторском искусстве, в танцах, живописи и кинематографе. К тому же жесты рассматриваются как важные элементы процесса коммуникативного общения. То есть признается, что кроме речевой системы большое значение

²⁰⁾ Вейнгартнер Ф. О дирижировании. Л.: ТРИТОН, 1927. С. 15.

имеют невербальные формы коммуникации. Ф. Бэкон в «Новом Органоне», рассуждая об *idolum aream* (идолах площади), писал: «Слова прямо насилуют разум, смешивают все и ведут людей к пустым и бесчисленным спорам и толкованиям» (II, § XLIII)²¹⁾. Совсем другое дело жесты рук. Интенсивное исследование жеста как коммуникативного средства, как знака происходило в семиотике, как в нашей стране, так и за рубежом. Среди многочисленных представителей прикладной семиотики, изучавших жест в коммуникативных процессах, можно выделить Р. Бэрдвистела, который был создателем специальной науки о коммуникативных движениях — кинесики²²⁾. Американский исследователь Э. Холл предпринял попытку выделить особую семиотическую дисциплину — проксемику²³⁾. Эти исследования дали толчок для научного изучения эстетической функции жеста²⁴⁾, а также для популярного, в настоящее время, изучения языка жестов²⁵⁾.

В театроведении, а также в философии искусства жесты рассматриваются как движения, которые по выражению французского актера-мима М. Марсо «на сцене позволяют невидимому стать видимым»²⁶⁾. Взмахи рук дирижера действительно не только озвучивают партитуру, но и представляют дух музыки. Глубокая духовная активность лежит в основе сотворенного сочинения, она же управляет исполнением. Однако эта активность не труд композитора или исполнителя, их труды лишь некая проекция, копия основного нечеловеческого созидания. «Звуковая ткань... всегда лишь неадекватный „оттиск“, отблеск тех усилий быть яв-

²¹⁾ Бэкон Ф. Вторая часть сочинения, называемая Новый Органон, или истинные указания для истолкования природы // Сочинения в двух томах. Т. 2. М.: Мысль, 1978. С. 19.

²²⁾ Кинесика — наука о совокупности телодвижений (жестов, мимики), применяемых в процессе человеческого общения (за исключением движений речевого аппарата).

²³⁾ Проксемика — область социальной психологии и семиотики, занимающаяся изучением пространственной и временной знаковой системы общения.

²⁴⁾ К примеру: Чернявичюте Ю. Ю. Эстетическая функция жеста в культуре: Автореферат дис. на соискание уч. ст. кандидата философских наук. Л., 1988. 16 с.

²⁵⁾ К примеру: Вильсон Г. Язык жестов — путь к успеху. СПб.: Питер Ком, 1999. 224 с.

²⁶⁾ Марсо М. Красноречивое молчание // Ровесник. 1987. № 9. С. 16.

ленным, что скрыты в человеческой душе»²⁷⁾, говорит Е. В. Синцов. **Жест всегда первичен по отношению к музыке;** жестами дирижер исполняет-творит музыку. Соответственно, те истинные звуки, окрашенные нематериальной духовной активностью, которые слышит композитор, сотворил, в свою очередь, некий трансцендентный, умонепостигаемый жест. «Никому не придет в голову считать жесты исполнителя или дирижера аналогом тех „духовных жестов“, что порождают музыку»²⁸⁾. Они преобразуются специфическим дирижерским образом, будучи переведенными на язык дирижерской техники. Энергия этих нереальных рук, присвоенная дирижерами, позволяет сплачивать коллектив, управлять им, и вершить себе успех. В последнем случае весьма важно наличие артистизма и даже некоторой театральности в жестовом оформлении публичного дирижирования. Но каким образом, на основе чего происходит связь энергии рук (движений) с музыкальным мелосом?

Исторически сложилось так, что музыка и движение являются синкретически связанными друг с другом явлениями. Вся музыка существует в рамках времени и пронизана постоянной временной пульсацией. Жест дирижера так же состоит из постоянного чередования сильного (движение руки вниз) и слабого времени (движение вверх). К тому же, дирижерская техника синонимична всей исполнительской технике, в целом, по характеру звукоизвлечения, основанному на всеобщем исполнительском принципе «дыхания», который состоит из ощущения постоянного чередования вдоха (сильное время) с выдохом (слабое время).

Всеобщее движение «дыхания» внешне осуществляется по-разному у певца, скрипача и пианиста. У первого — мышцами дыхания, второго — смычком и рукой, у третьего — рукой и пальцами, внутренняя же природа этих движений одна и та же. 1. Накопление энергии — «вдох». У дирижера это предварительный взмах рукой вверх, называемый ауфтактом (русская транс-

²⁷⁾ Синцов Е. В. Природа невыразимого в искусстве и культуре. Казань: Фэн, 2003. С. 124.

²⁸⁾ Там же. С. 123.

крипция немецкого слова *Auftakt*). 2. Воздействие накопленной энергии на источник звучания (клавишу, струну и т. д.) — «атака звука». У дирижера — это удар рукой вниз, так называемая «точка». 3. Звуковедение, совершаемое в процессе «выдоха», расхода энергии; в дирижировании — это специальная система тактирования. Таким образом, **общность техники игры на инструментах с техникой дирижирования** — есть природа жестоуправления. Но процесс жестоуправления в дирижерской деятельности имеет свое не только прямое назначение: указывать, как играть симфоническому коллективу из ста двадцати человек синхронно вместе, «по руке» дирижера. Жестоуправление обеспечивает и доминирование персоны дирижера, его парадоксальную выделенность. Он зачастую не умеет играть на всех инструментах, но требует исполнения своего «в́идения» произведения от них всех, и от каждого в отдельности. Он один, но этот количественный показатель перевешивается качеством его высокого труда²⁹⁾.

Дирижер выступает контрастом свободы и вседозволенности на фоне однотонного массового сознания. И контраст этот воплощен в праве жестоуправления одного человека — дирижера. Если мы обратим внимание со зрительских мест на вид оркестра или хора в концерте, рисунок их расположения и дирижера на сцене, то увидим картину сидящих друг за другом музыкантов оркестра или стоящих плечом к плечу певцов хора. По центру всей этой композиции нашему взору предстает возвышающаяся на специальном подиуме (подставке) фигура дирижера. Его облик визуально составлен из спины и двигающихся рук. Зрители в зале не могут наблюдать за лицом дирижера, его мимикой. Черный фрак с белым жабо (классический вид) отводит внимание с его фигуры и сосредотачивает его на зоне рук (свободной левой и правой с палочкой). Не двигающийся статичный оркестр, ста-

²⁹⁾ О дирижировании как о высшей форме исполнительства писал, в частности, В. М. Богданов-Березовский: «Мы рассматриваем <дирижерскую культуру> как стоящую на самой вершине „иерархии“ исполнительских жанров». *Богданов-Березовский В. М. Советский дирижер. Очерк деятельности Е. А. Мравинского.* Л.: Государственное Музыкальное Издательство, 1956. С. 5.

тичный корпус дирижера, позиция дирижера (на одном месте) — все создано для контраста с живыми дирижерскими жестами, их разнообразием и выразительностью.

Таким образом, один дирижер в концертном выступлении берет все знаки жизненности на себя. Только он один имеет право чувствовать, «гореть», «жить и умирать» на сцене, то есть являться единоличным экзистенциальным творцом исполнения. Итак, первым назначением жестоуправления является **жизненность** этого процесса в контрасте с другими визуальными процессами, происходящими на сцене.

В процессе репетиционной работы, подготовки к выступлению дирижер дополнительно использует свою речь, чтобы четче и яснее донести до исполнителей свое внутреннее слышание и понимание произведения. Однако речь дирижера, необходимая в административной и дисциплинарной работе, как бы сильна и точна она не была, не может при творческой работе, разворачивающейся во времени (которого часто не хватает), вызвать мгновенной и дружной ответной реакции. Слово требует некоторого обдумывания, «перевода» на язык игрового или инструментального действия. Французский балетмейстер Ж. Ж. Новерр писал: «Жест — это стрела, выпущенная из души; он оказывает немедленное действие и попадает прямо в цель, если только правдив»³⁰⁾. По сравнению со словом убедительный дирижерский жест вызывает максимально быстрое ответное выражение. Музыканты оркестра в долю секунды понимают, с какой силой надо взять звук, какой темп произведения берет дирижер, как будет в дальнейшем разворачиваться симфонизм сочинения, понимают и множество других исполнительских оттенков без сознательного аналитического процесса с их стороны. Жестикаляция дирижера невероятно многообразна. Возможности левой руки и правой руки с палочкой безграничны. К тому же дирижерский жест, как любой командный знак, имеет природу главенства, успешности, обоснованности и непререкаемости требуемого. То есть вторым на-

³⁰⁾ Нoverр Ж. Ж. Письма о танце и балетах. Л.; М.: Искусство, 1965. С. 190.

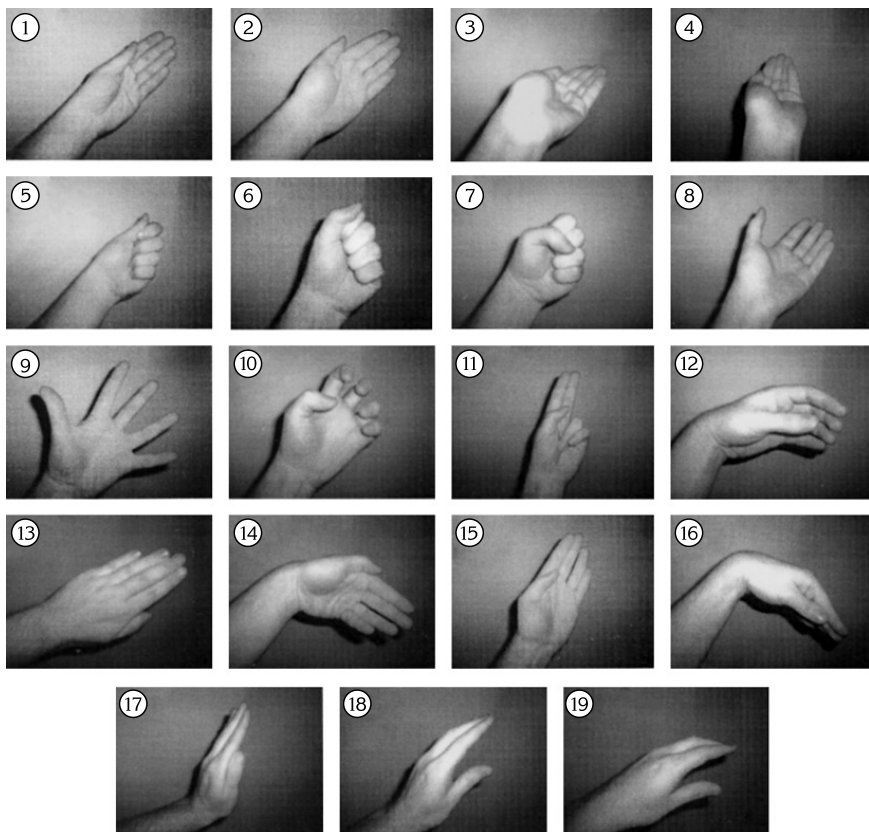
значением жестоуправления является **скорость передачи и объемом** заложенной информации.

Но каков смысл дирижерского жеста? Для того чтобы заставить оркестр или хор исполнять музыку так, как надо, иметь возможность создавать свою трактовку сочинения, дирижеру одной физической техники оказывается мало, необходимо наполнение ее организующим участием воли. Если волевое начало немаловажно для любого исполнителя — инструменталиста или вокалиста, то для дирижера оно первостепенно. Воля играет совершенно особую роль — она безотчетно направляет других людей к нужным, поставленным дирижерским целям³¹⁾. Кроме того, стоит сказать, что дирижерское волевое воздействие имеет объединяющую, сплачивающую природу, но в какой-то степени и подавляющую частную волю отдельно взятого музыканта коллектива. Частная воля может содействовать замыслу дирижера, а может мешать и парализовать жестовое дирижерское управление. Это серьезная проблема, как заставить оркестр, собранный из явных индивидуальностей (пришедших из разных мест: консерваторий, других оркестров) играть вместе. С некоторыми дирижерами собранные, сложно-составные коллективы играют охотно и талантливо, а с другими дирижерами отказываются сотрудничать и даже бунтуют.

Выше мы говорили о том, что в концертном исполнении все создано для показа контрастности статичного оркестра и жизненных жестов дирижера. Но волевое начало у дирижера может быть сосредоточено не только в области кистей рук. Энергия воли

³¹⁾ Волевая направленность может иметь разные проявления: «На репетициях Малера царил страх: малейшее отступление от дирижерской воли каралось уничтожающей насмешкой или резким выговором. Бруно Вальтер, много взявший у своего учителя, в этом плане за ним не пошел. Понимая, что только абсолютная власть человека за пультом может превратить разнородный коллектив музыкантов в единый инструмент в руках дирижера, он, однако, стремился завоевать эту власть не с помощью приказа, а с помощью убеждения, точнее даже, с помощью эмоционального заражения. Не просто дисциплиной, но общим порывом, общим ощущением музыки». Кац Б. А. В мире Бруно Вальтера // Рассказы о музыке и музыкантах. Л.; М.: Советский композитор, 1977. С. 160.

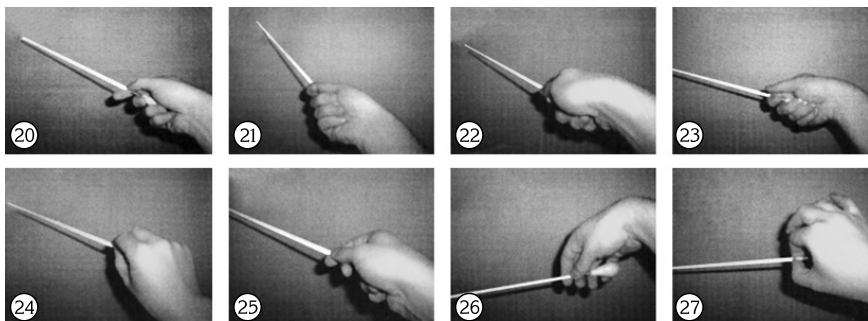
Возможности левой руки



1. Прямая ладонь № 1; 2. Прямая ладонь № 2; 3. Просьба № 1; 4. Просьба № 2; 5. Кулак № 1 «Направляющая энергия»; 6. Кулак № 2; 7. Кулак № 3 «Угроза»; 8. «Требую»; 9. «Ярость»; 10. «Цепко» («Кошачья лапа»); 11. Жест Б. Вальтера; 12. «Прикрыть, в себя»; 13. Жест отстранение; 14. Отведение кисти (локтевая абдукция); 15. Приведение кисти (лучевая абдукция); 16. Сгибание кисти; 17. Разгибание кисти; 18. Свободно-активная кисть; 19. Свободно-расслабленная кисть.

освещает все жестовое пространство дирижера, весь спектр его пластических возможностей тела. Во взгляде, в движении корпуса, в той или иной степени, проявляется воля настоящего дирижера.

Возможности правой руки с палочкой



20. Свободнолежащая палочка; 21. Сжатая палочка; 22. «Тычок»; 23. «Указ»; 24. «Миниатюрная работа»; 25. Штрих № 1 («Указание»); 26. Штрих № 2 («Играйте как струнные»); 27. Штрих № 3 («Кончик палочки»).

С. Цвейг так пишет о своем друге, дирижере А. Тосканини: «Тосканини снова стучит, прерывая игру, он снова разъясняет свой замысел, но уже более взволнованно, более страстно, не так терпеливо. Добиваясь четкости выражения, он сам становится предельно выразительным. Постепенно раскрывается вся сила его убеждения; богатство телодвижений, дар жестикуляции, присущий каждому итальянцу, у него граничит с гениальностью; даже совершенно чуждый музыке человек угадывает по жестам Тосканини, чего он хочет и требует, когда отбивает такт, когда заклинаяще раскидывает руки или пламенно прижимает их к груди, добиваясь большей экспрессивности, когда он всем своим гибким телом пластически, зримо воссоздает рисунок идеального звучания»³²⁾.

Данный пример наглядно иллюстрирует образ «дирижера-экстраверта», такого проповедующего со сцены героя, направляющего всю свою энергию на внешний мир. Жесты маэстро здесь максимально велики, насыщены открытой экспрессией и театральностью. Яркими представителями данного сценического образа могут быть названы такие представители, как: Г. фон Бюлов, Г. Малер, А. Тосканини, Е. Ф. Светланов, В. А. Гергиев.

³²⁾ Цвейг С. Поборник совершенства // Музыкальная жизнь. 2006. № 11. С. 37.

Однако не все дирижеры так телесно красноречивы; существуют прямо противоположные манеры дирижерского исполнительства, где проповедуется аскетизм движения, неявное, закрытое волевое управление, максимальная минимализация исполнительских жестов как при репетиционной работе с оркестром, так и в концертных выступлениях. Представителей данного сценического образа называют «дирижерами-интровертами». Они могут так уменьшать движения своих рук, что у зрителя в зале возникает ощущение, будто дирижер перестал дирижировать. Подобные неоднократные моменты можно видеть на видеозаписи гастрольного концерта Международного оркестра Музыкального фестиваля земли Шлезвиг-Гольштейн (ФРГ) в СССР (1988 г.) под руководством Л. Бернштейна. Но, безусловно, самым известным интровертом в сфере академического дирижирования принято считать О. Клемперера. В свои последние выступления он вовсе перестал пользоваться обычными для всех дирижеров мануальными средствами. Иногда он совсем опускал руки на фоне игры оркестра, но его магическая сила над коллективом парадоксальным образом только увеличивалась.

Сторонником какой бы манеры дирижирования не считал себя маэстро, важным составным звеном его не сиюминутной популярности, но продолжительного успеха будет являться честность по отношению к музыке, любовь к ней, стремление познать музыкальное сочинение. Таким образом, смыслом дирижерского жестоуправления является **воля**, которая предстает перед нами как внутренняя необходимость дирижерского сознания сказать, передать что-то новое, высказать то, что назрело к своему рождению. Какие бы пути высказывания своего нутра не выбрал дирижер (максимальную экспрессию и аффектацию жеста, или аскетический минимализм), если у него будет своя новая «информация», то неизбежно его концерт станет успешным событием.

Таким образом, рассмотрено второе внутреннее основание дирижирования — жестоуправление. Определено, что **жест является первичным по отношению к музыке**, а не производным от музыкальной ткани. Выявлено, что природой дирижерского

жеста является **общность инструментальной техники звукоизвлечения с техникой дирижирования**. Установлено, что дирижерский жест имеет два назначения: **1) жизненность, 2) скорость передачи и объем заложенной информации**. Раскрыт смысл дирижерского жеста, процесса успешного жестоуправления — **воля**, как внутренняя необходимость сознания дирижера «сказать» в открытом концерте посредством жестов рук новую музыкальную «информацию».

3. Целостное восприятие музыки

Любое событие, происходя в какое-либо определенное время, несет в себе информацию о возникновении, свершении события, а так же о его развитии и последствиях. То есть любой одиночный факт имеет соотнесенность с целостным бытием — с прошедшим и будущим, занимая лишь момент настоящего времени.

Музыка, музыкальное искусство имеют явно выраженную природу временного существования. В каждую отдельно взятую секунду времени в зале на концерте звучит какой-либо аккорд, музыкальный интервал, или одна нота solo. Однако тысячи таких секунд складываются, сливаются в крупную симфонию, ораторию или оперу. И любой музыкант оркестра, а особенно дирижер, приступая к исполнению музыкального произведения, уже видит внутри себя как на невидимом экране целостный вид сочинения. Именно с этим видением исполнители соотнобразовывают все свои творческие действия. Кульминацию сочинения, его развитие, драматические линии — все знает музыкант (предчувствует, как должно быть), исполняя лишь первые такты произведения. Такое состояние внутреннего предчувствия и предслышания принято называть феноменом целостного восприятия музыки. Однако целостное восприятие имеет не только 1) форму предчувствия образа до наступления самой музыки, не только 2) форму соотнесенности уже исполняемой, звучащей музыки с общим образом, но и 3) форму «послевкусия», когда концерт уже давно отыгран,

а слушатель, присутствовавший на нем, погружен в образы, появившиеся у него на концерте.

К. М. фон Вебер говорил: «Этот внутренний слух обладает удивительной способностью схватывать и охватывать целые музыкальные построения... Ибо этот слух позволяет одновременно слышать целые периоды, даже целые пьесы... Внутренний слух стремится *увидеть* нечто *цельное*»³³⁾. Способность к целостному восприятию затрагивает и композиторов, и исполнителей, и дирижеров, причем она не является присущей одним только гениям. Этим свойством обладают, с разной степенью точности и силы, все музыканты, но дирижер должен обладать им гипертрофированно, так как без него исполняемое музыкальное произведение не сможет существовать. Таким образом, феномен **целостного восприятия музыки** является третьим основанием процесса дирижирования. Стоит отметить, что данное основание имеет явную психологическую обусловленность.

Научное изучение явления целостного восприятия музыки связано с возникновением в Европе самой науки о музыкальных психических переживаниях, а именно музыкальной психологии. Начиная с труда немецкого естествоиспытателя Г. Гельмгольца «Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik»³⁴⁾ 1863 г., вскрывается проблема различия явлений ощущения и восприятия. Однако в то время восприятие трактовалось очень просто, как сумма чувственно-воспринимаемых ощущений. Действительно, если поток жизни есть калейдоскоп неупорядоченных, разбросанных чувственных ощущений, то процесс восприятия представляется неким сложением ощущений в единый комплекс. Такая позиция не давала возможности смотреть на феномен восприятия как на отдельное самостоятельное явление.

³³⁾ Вебер К. М. фон. Жизнь музыканта. Главы из неоконченного романа // Советская музыка. 1935. № 7–8. С. 7.

³⁴⁾ В первом русском переводе: Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. СПб.: Типография товарищества «Общественная польза», 1875. 594 с.; 3-е изд. М.: URSS, 2013.

В конце XIX столетия в Германии и Австрии возникло одно из ведущих впоследствии направлений западной психологии — гештальтпсихология (от немецкого слова *Gestalt* — образ, структура, целостная форма), весьма распространившееся к 1920–1930 гг. «Гештальт» является основным понятием, выражающим целостную недифференцированную психическую структуру, представляющую собой первичный феномен. Основным принципом гештальтпсихологии считается принцип несводимости элементов психической жизни к простой сумме ее составляющих. Это направление исследований в рамках музыкальной психологии произвело революционные изменения — первичным фактором, заслуживающим максимального внимания, гештальтпсихологи признали феномен восприятия. Он стал считаться некой «ячейкой» в голове — гешталтом, в котором а priori в синкретическом целостном виде уже заложена информационная модель, способная при возникновении чувственных раздражений из внешнего мира упорядочивать их, категоризировать и соотносить друг с другом. Причем музыкальное восприятие, таким образом, стало нести в себе бо́льшую и иную информацию, чем сумма отдельно составляющих его элементов.

Другим направлением исследований, уделяющим внимание теме целостного восприятия произведений искусства, стало психоаналитическое учение З. Фрейда и его последователей. Психологи-фрейдисты рассматривали восприятие искусства как бессознательный, иррациональный процесс, мотивируемый сексуальными комплексами или же, как это делается в эстетике К. Г. Юнга, образами «коллективно-бессознательного». Художественная деятельность, по мнению психоаналитиков, которые обратили на нее очень пристальное внимание, является выражением примитивных влечений, неосознанных желаний и одновременно способом внутреннего очищения от тяготеющих тайных фантазий и страданий. Представители данного направления для раскрытия глубинного значения социальных феноменов обратились к анализу художественного творчества, стихов и музыкальных композиций посредством нахождения в них общих и предельных, экзистенциальных

символов или архетипов. Особенно ярко заметен этот механизм сопереживания при прослушивании сочинений с сильно выраженным трагическим и экстатическим содержанием: демонические пассажи фортепиано, исполненные аккорды *tutti*³⁵⁾ в динамике *fff*³⁶⁾, или наоборот, тихие затаенные звуки *pp*³⁷⁾, внезапные агогические паузы-молчания. Значения данных звуковых эффектов не точно обусловлены и не однозначно определены, и субъект-слушатель никогда не может точно сказать, что они означали. Но человек от них испытывает специфическое ощущение катарсиса, которое облегчает и очищает его подсознание.

В советской России исследования целостного восприятия музыки проводились в другом аспекте, так как психоанализ был категорически запрещен. Однако советские ученые обратили внимание на внешнюю составляющую феномена целостного восприятия, а именно, социальную составляющую. В каком мире живет человек, к достижению каких целей он стремится, каков внутренний мир индивида, его интеллектуальный потенциал, национальность — эти на первый взгляд не связанные с искусством и музыкой факторы оказались участвующими в процессе целостного восприятия музыки. Действительно, окружающий мир каждый человек воспринимает немного по-своему. Это зависит не от свойств мира, раскрывающегося под разными углами, но от психологических особенностей наблюдающего индивида, его жизненного опыта, природного темперамента, состояния здоровья в данный момент.

Человеческое восприятие различных объектов во многом определяется его ожиданиями, задаваемыми соответствующей установкой. Под таким психическим образованием понимается особая готовность и предрасположенность человека предвосхищать события и проявлять свое видение в соответствии с ожиданиями.

³⁵⁾ *Tutti* (итал. — все) — указание в нотах на исполнение музыки абсолютно всем составом оркестра, всеми группами хора.

³⁶⁾ *Forte-fortissimo* (итал. — очень громко) — музыкально динамический оттенок, характеризующий очень громкое, апофеозное место в исполняемом произведении.

³⁷⁾ *Pianissimo* (итал. — очень тихо) — музыкально динамический оттенок, характеризующий очень тихое, затаенное место в исполняемом произведении.

Восприятие редко является непосредственной реакцией на внешний стимул. Между ними находится некий систематизированный набор знаний — тезаурус, который содержит прошлый культурный опыт субъекта, набор закрепившихся в памяти следов прошлых впечатлений, действий, разнообразных связей и отношений.

Таким образом, для того чтобы понять музыкальное произведение, правильно его воспринять и хорошо исполнить, артист должен знать то время, в котором жил композитор, чувствовать его логику жизни, отношение к людям, природе, искусству. Когда гений создавал свое произведение, он сопереживал проблемам своего времени, и если человек-исполнитель будет знать сложносоставную причину этих переживаний, то и музыку он будет глубже чувствовать, понимать и исполнять. В процессе целостного восприятия музыки участвует также и слушатель концерта, причем его восприятие — не только пассивный отклик на переживания, которые ему удалось почерпнуть из музыки. Восприятие всегда активно, слушатели, равно как и исполнители, имеющие профессиональный опыт общения с искусством, сами вкладывают в воспринимаемое произведение нечто от своего жизненного личного опыта, превращая процедуру концертного исполнения в коллективное сотворчество.

Все вышеперечисленные исследования оказали огромное влияние на освоение феномена целостного восприятия музыки в практическом дирижировании. Можно констатировать, что сформировались две основополагающих, друг другу противопоставленных парадигмы достижения целостного восприятия музыки: посредством **А** — внерационального ведения репетиции и **Б** — максимально правильного ведения репетиции.

А. Парадигма достижения целостного восприятия музыки путем внерационального ведения репетиции возникла на основе некоторых подмеченных детских внерациональных (наивных) моментов деятельности. Многие дети в возрасте от семи до десяти лет не имеют никакой отрицательной мотивации к фальшивой музыке. Причем они могут слышать правильную мелодию и проецировать ее мануально на клавишном или струнном инструменте

или даже показать голосом. Но для ребенка это не есть единственно верная музыка, а всего лишь требование старшего воспроизвести ее верно. Ребенок исполняет то, что от него просят, получая при этом некое удовлетворение от правильности сделанного. Однако, вне внимания взрослого человека дети чаще «коверкают» мелодию, испытывая совсем другое удовольствие. Можно говорить о том, что в детском возрасте присутствует явное отторжение социально «правильной» музыки. К примеру, ребенок, уходя с урока фортепиано, может спокойно напевать сильно измененную мелодию, причем несколько минут назад он же исполнял ее, сидя за инструментом, интонационно верно. Многие дети, имеющие хороший музыкальный слух, напевая явно фальшивую мелодию, утверждают, что она лучше, и настаивают на этом.

Во взрослой жизни это желание «изменять» и «коверкать» сохраняется, однако несколько трансформируется. Так, фальшивое пение или неточное проигрывание на инструменте у взрослых вызывает сформированные защитные механизмы, такие как негодование и (или) смех. Действительно, музыкальный коллектив не имеет права петь или играть фальшиво и неточно. Но детское фальшивое пение, это, вероятно, есть проявление индивидуальных, синкретически недифференцированных структур целостного восприятия музыки, заложенных от рождения. Сторонники внерациональной манеры дирижирования считают, что «правильный» максимально яркий целостный супер-образ музыки уже есть в каждом человеке, его не надо искать в других, его надо только найти в себе.

В современной структуре концертного выступления максимум «внерациональности» берет на себя дирижер. Он с помощью своих жестов, форм своей телесности и артистизма способен выйти «за пределы» реальности, «за рамки» настоящего бытия. Его жесты и он сам воплощают трансформированное детское «коверканье», противостояние, раскрывая в себе и в исполнителях спрятанные подсознанием целостные структуры. Поэтому любой дирижер несколько нестандартен (в связи с этим до сих пор не существует какого-либо эталона дирижера, все дирижеры различны

и не собираются как-либо уравниваться с конкурентами). Личная манера дирижирования и дирижерской работы, нестандартизированная пластика, даже некая неадекватность вызывают любовь оркестра или хора, повышенное желание к искреннему сотрудничеству с данным маэстро. В репетиционной работе такое поведение лидера производит замену направляющей мотивации «надо» на позитивную мотивацию «хочу». А в концерте возникают яркость переживания, глубина раскрытия образов, творческое вдохновение. Таким образом, нестандартный, спонтанный, внеэрациональный способ ведения репетиции — есть один из путей достижения целостного восприятия музыки.

Б. Парадигма достижения целостного восприятия музыки путем максимально правильного ведения репетиции заключается в проведении последовательной репетиционной работы (описание этапов еще будет представлено в § 2 третьей главы книги). Так, подходя к изучению музыкального произведения, дирижер (если только произведение не абсолютно новое) уже немного представляет себе, как должно прозвучать сочинение, что и как надо для этого сделать. Затем на первом этапе музыкальное произведение разбирается на мельчайшие части. Дирижер отдельно выстраивает аккорды, интервалы, отдельно прорабатывает мелодическую линию, составляет динамику определенных музыкальных моментов. На втором этапе репетиционного процесса начинается работа по объединению элементарных музыкально-выразительных средств и мельчайших частей сочинения в более или менее собранные музыкальные комплексы.

На третьем этапе работы дирижер соединяет, составляет по частям разобранные прежде музыкальное произведение. Этот этап и есть само концертное выступление — финальный, завершающий итог трудов. Именно здесь, во время публичного концертного выступления, подготовленное музыкальное произведение благодаря творческому вдохновению дирижера должно предстать перед публикой в целостном живом виде. Если репетиционная работа была проведена качественно и профессионально, а дирижер имеет явно большой исполнительский талант, то на концерте возник-

нет целостное восприятие музыки. И каждый музыкант оркестра, и каждый зритель в зале могут понимать, осознавать, постигать смысл музыкального произведения, заложенный в него композитором пятьдесят, сто или двести лет назад, совсем в другое время, другую эпоху, другую жизнь.

Таким образом, рассмотренный феномен целостного восприятия музыки представляется нам третьим достаточным основанием дирижерской деятельности. Проведенная историческая периодизация этого явления в трудах европейских и российских исследователей позволила выявить две парадигмы достижения целостного восприятия музыки в практике дирижерского управления: посредством **А** — внерационального ведения репетиции и **Б** — максимально правильного ведения репетиции.

4. Трагическая музыка — реквиемность

Существуют две извечные темы в жизни любого человека — любовь и смерть. В искусстве есть музыкальные жанры, соответствующие этим двум кульминационным точкам бытия людей — пастораль и реквием, соответственно. Однако в настоящее время жанр реквиема приобрел более значительную популярность, востребованность в обществе, нежели пастораль. Почему актуальны печальные, трагические, реквиемные эмоции, какая связь заключена между реквиемом и успехом, и почему реквиемность есть четвертое основание деятельности дирижер?

Реквием — траурная служба (месса) в католической и лютеранской церкви. Называется по первому слову латинской фразы «*Requiem aeternam dona eis, Domine*» («Покой вечный даруй им, Господи»). Первоначально строго регламентированный и обговоренный католический реквием композиторов XVI–XVII вв.: Г. Дюфаи, Й. Окегема, О. Лассо, Н. Йомелли, стал постепенно выходить из культового пространства. Величайшим явлением считается реквием В. А. Моцарта (1791 г.) — последнее произведение композитора, законченное его учеником Ф. К. Зюсмайером и положившее начало созданию реквиемов, преодолевших церковный статичный

канон и поставивших на первый план личностные, экзистенциальные чувства и переживания человека. Грандиозный реквием Г. Берлиоза и фантастическая фреска-реквием Дж. Верди, «Немецкий реквием» И. Брамса (первое произведение, созданное на родном языке без использования традиционных текстов латинских молитв), несли собой размягчение жанра и его популяризацию. К тому же у реквиема появилось еще одно важное свойство — он стал давать реальную возможность получения «ореола успешности» тем, кто работал с этой погребальной формой.

Жанр реквиема постепенно перешел из музыкального сегмента в другие области искусства. В настоящее время данное название-бренд употребляется обозначая различные творческие сочинения и авторские работы, пронизанные реквиемной семантикой печали. В частности, известна поэма «Реквием» А. А. Ахматовой³⁸⁾, посвященная жертвам сталинских репрессий, поэма Е. А. Мнацакановой³⁹⁾, художественные картины В. Э. Борисова-Мусатова «Реквием» и П. Д. Корина «Реквием (Русь уходящая)», или фильм «Requiem for a Dream» («Реквием по мечте») режиссера Д. Аронофски. Литературные современные реквиемы стали популярными бестселлерами книжных магазинов. Это и фантастический «Requiem for the Conqueror» («Реквием по завоевателю») М. Гира⁴⁰⁾, и детективный «Реквием» А. Марининой⁴¹⁾, вплоть до криминального «Blonde's Requiem» («Реквием блондинкам») Д. Х. Чейза⁴²⁾. Сейчас реквием активно проник в сферу шоу-бизнеса. Так, американская певица «Madonna» (Madonna L. C.) исполняла песню «Requiem for Evita» («Реквием по Эвите»)⁴³⁾, у гитариста

³⁸⁾ Ахматова А. А. Реквием // Сочинения в 2-х томах. Т. 1. М.: Цитадель, 1996. С. 196–204.

³⁹⁾ Мнацаканова Е. А. Осень в лазарете невинных сестер. Реквием в семи частях (1971–1988–2003) // Новое литературное обозрение. 2003. № 62. С. 253–271.

⁴⁰⁾ Гир М. Реквием по завоевателю. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. 640 с.

⁴¹⁾ Маринина А. Реквием. М.: ЭКСМО-Пресс, 1998. 352 с.

⁴²⁾ Чейз Д. Х. Реквием блондинкам. М.: ЭКСМО-Пресс, 1998. С. 5–199.

⁴³⁾ Песня с альбома «Evita» («Эвита») 1997 г. посвящена легендарной жене президента Аргентины Х. Д. Перона — первой леди М. Э. Д. де Перон, получившей в народе имя — «Эвита».

«John 5» (Lowery J.) в 2008 г. вышел сольный альбом под названием «Requiem». В 2009 г. сообщества интернет-геймеров с радостью встретили новую супер-игру «Requiem: Bloodymare» (дословно: «Реквием: Кровокошмар»). Как сообщает Интернет-портал <http://www.mobus.com/high-tech/86458.html>: «Одним из главных отличий Requiem: Bloodymare от других представителей жанра является высокий уровень насилия»⁴⁴). Или — «Это весьма кровавая MMORPG⁴⁵) <игра>, которую населяют существа из ночных кошмаров»⁴⁶). Понятно, что все эти рекламные ухищрения есть не что иное, как желание придать своему товару максимальный успех и сверх-популярность. Удивительно, как трансформированный жанр реквиема удачно подходит по своим параметрам индустрии бизнеса.

Реквием несет максимальную семантику трагедийности, наполнен хтоническим ужасом, который понятен каждому человеку, доступен самым глубоким пластам подсознания, ведь подсознание есть форма вытесненного из сознания личного опыта, в связи с его трагедийностью, инсоциальностью, внерациональностью отношения к реальной жизни. Невозможность заглянуть за черту, отделяющую бытие от небытия, жизнь от пустоты — все это вызывает в людях огромный страх и такое же сильное любопытство. «Умереть, уснуть. И сказать, / Что сном кончаешь тоску и муки — наследье плоти. / Умереть, уснуть. — Уснуть! / И видеть сны, быть может? Вот в чем трудность; / Какие сны приснятся в смертном сне, / когда мы сбросим этот бранный шум» (Акт III. Сцена 1)⁴⁷), — говорит принц Гамлет У. Шекспира.

С другой стороны, трагические эмоции реквиема парадок-

⁴⁴) Геймеры тестируют очень кровавую игрушку. — Режим доступа: <http://www.mobus.com/high-tech/86458.html> (дата обращения: 31.10.2013).

⁴⁵) Massively multiplayer online role-playing game (перевод с англ. — многопользовательская ролевая онлайн-игра).

⁴⁶) Геймеры тестируют очень кровавую игрушку. — Режим доступа: <http://www.mobus.com/high-tech/86458.html> (дата обращения: 31.10.2013).

⁴⁷) Шекспир У. Гамлет // Полное собрание сочинений в 8 тт. Т. 6. М.: Искусство, 1960. С. 71.

сальным образом сплачивают людей. И это не случайно, ведь реквием дает возможность создать сравнительный объем двух прямо противоположных друг другу явлений, он способен обратить сознание человека не к смерти, а, наоборот, к жизни и любви. М. Хайдеггер сказал, что: «Смерть в широчайшем смысле есть феномен жизни»⁴⁸⁾. В смерти, на наш взгляд, есть смысл жизни, ее истинная основа.

Если в музыке смертность рассматривается через жанр реквиема в трагичных и печальных красках, то абсолют жизни — чувственная любовь предстает, более всего, в музыкальном жанре пасторали. Атрибутивным аспектом любви, в противоположность реквиемности, является другое эмоциональное состояние ее носителя, выражающееся в душевном подъеме и радостной окрашенности всего мировосприятия⁴⁹⁾. Не разбирая типологии любви, знаменитой лестницы любви, данной Платоном в диалоге Пир (211 с)⁵⁰⁾, хотелось бы отметить связующее и пронизывающее все ощущение эроса⁵¹⁾.

Именно это связующее начало стало признанным основным инстинктом жизни, формой самосохранения и продолжения ро-

⁴⁸⁾ Хайдеггер Ю. Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997. С. 246.

⁴⁹⁾ И. В. Малышев, исследуя цикличность искусства в своем развитии, пишет, что противоположностью трагического выступает гимническая образность. См.: Малышев И. В. Социодинамика искусства // Социодинамика искусства (Игорь Малышев Эстетика) / Проза.ру — национальный сервер современной прозы. — Режим доступа: <http://www.proza.ru/2010/03/07/963> (дата обращения: 15.12.2013). Е. В. Щербакова, анализируя процесс радикального переосмысления Ф. Ницше вагнеровской музыки, пишет: «Рефлексия Ницше требует полярности: германское начало заменяется романским, гармония — мелодией, высокий жанр трагедии — „сатировской драмой“ Бизе и Оффенбаха». Щербакова Е. В. Культурологические идеи Ф. Ницше в художественной культуре XX века: Автореферат дис. на соискание уч. ст. доктора культурологии. М., 2010. С. 23. Таким образом, на наш взгляд, пока не выявлена однозначно определенная противоположность трагичного; в нашем исследовании будет определена противоположность трагического как пасторальность.

⁵⁰⁾ Платон. Пир // Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1993. С. 89, 90.

⁵¹⁾ Эрос (греч. — Ἔρως, любовь) — мифологическое олицетворение эротизма и сексуальности.

да. Чувственная трактовка любви от библейской «Песни песней»⁵²⁾ Царя Соломона перешла в творчество странствующих христианских рыцарей трубадуров, где и закрепилась в музыкальном жанре пасторали. Однако в настоящее время жанр пасторали практически сведен на минимум, чего нельзя сказать о жанре реквиема, все более приобретающем популярность и массовое распространение.

Что ждет слушатель, пришедший на концерт не массовой и популярной музыки, а серьезного искусства? От академического дирижера он ждет исполнения величайших образцов великого и трагического в музыке. Амплуа «живого гения», «последнего из могикан», ревнителя и хранителя академических традиций — держится на исполнении таких оркестровых произведений, как: Третья, Пятая, Седьмая и Девятая симфонии Л. ван Бетховена, Пятая и Шестая симфонии П. И. Чайковского, оперы Р. Вагнера «Лоэнгрин», «Гибель Богов», реквиемы В. А. Моцарта и Дж. Верди. Понятно, что дирижер при их исполнении не имеет право обмануть ожидания своих слушателей и устроить концерт в тональности вечера романсов и лирических сцен из оперетт «Сильва», «Летучая мышь», «Веселая вдова». Современный мир полон «пустых», бессмысленных эмоций, а эмоции, выраженные посредством трагической музыки, способны к потрясению, «переворачиванию» сознания слушателя. «Лишь в *maximum*'е страдания может раскрыться то начало, в котором нет страдания»⁵³⁾, — говорил в «Философии искусства» Ф. В. Шеллинг. Таким образом, трагические эмоции занимают высшее место в иерархии, как самые сильные и действенные, являясь своего рода эталоном музыкального выражения.

Большинство людей по природе скрытны, индивидуализированы, они не хотят раскрывать другим свои личные чувства и переживания. Но композитор пишет сочинение, в котором делится своими эмоциями для публики, а затем дирижер, исполняя

⁵²⁾ Книга Песни песней Соломона // Ветхий завет // Библия. М.: Российское библейское общество, 2005. С. 625–629.

⁵³⁾ Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. С. 169.

произведение «на разрыв аорты»⁵⁴⁾, соединяет свои переживания от музыки с заложенными в нотный текст чувствами композитора. Авторы пишут свои реквиемы обычно в тяжелейшее время своей жизни, весьма часто истинно предчувствуя свое завершение бытия жизни. Поэтому «точка пули в своем конце»⁵⁵⁾ всегда является максимально эмоциональным моментом. На такое серьезное действие всегда набирается полный зал зрителей. Организатор всего этого представления почти всегда добивается коммерческого успеха.

Таким образом, жанр реквиема, во-первых, способен нести в себе осмысленное бытие человеческого существования. Осознание того, что все кто рождаются — умирают, и то, что дальше за физическим миром в действительности никому неизвестно, содержится в природе жанра реквиема. Он соединяет онтологические, философские истины с попыткой заглянуть за пределы бытия, и подводит человека к экзистенциальному пониманию своей личной жизни, к возможностям ее непустого осуществления.

Во-вторых, на фоне массового развлекательного призыва жизнь прожить ярко, «с огоньком», популярного ощущения к жизни как большому увлекательному путешествию, реквием ставит вечные вопросы: как ты прожил данную тебе жизнь, куда стремился, куда шел?

И, в-третьих, являясь одной из замечательных форм творческого выражения, реквием сохраняет истинные ценности, важные для всех эпох человеческой истории. Трагический характер реквиема является как бы специфической формой, сохраняющей вечные морально-этические ценности, и они, благодаря такой со-

⁵⁴⁾ Выражение О. Э. Мандельштама из стихотворения «За Паганини длиннопалым...»: «Играй же на разрыв аорты / С кошачьей головой во рту, / Три чорта было — ты четвертый, / Последний чудный чорт в цветку». См.: Мандельштам О. Э. За Паганини длиннопалым... // Сочинения. В 2-х т. Т. 1. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1990. С. 214.

⁵⁵⁾ Выражение В. В. Маяковского из поэмы «Флейта-позвоночник»: «Все чаще думаю — / не поставить ли лучше / точку пули в своем конце. / Сегодня я / на всякий случай / даю прощальный концерт». См.: Маяковский В. В. Флейта-позвоночник // Люблю: Поэмы, стихотворения, проза. СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 191.

хранности, доходят откуда-то из глубин времен до современных слушателей в истинном, неизменном, возвышенном виде.

Таким образом, рассмотрены две извечных, максимально контрастных темы мировой культуры, и в частности музыки — любовь и смерть. Проведен сравнительный анализ двух жанров, воплощающих любовь и смерть в «чистом» виде — пасторали и реквиема. Определено, что реквием из музыкальной формы трансформировался во все другие виды искусств, а также пришел в коммерческие проекты шоу-бизнеса, компьютерных игр. Подхват этой темы и использование ее в сфере коммерческой «продажи» искусства не случаен — он способствует широкому успеху: сценическому для музыкантов и артистов, финансовому для менеджеров искусства. А ведь именно этот критерий общественного успеха является завершающим, окончательным фактором всей деятельности дирижера и музыкантов оркестра. Итого, концертная семантика **реквиемности** есть четвертое достаточное основание всего процесса дирижирования.



Е. А. Мравинский

*А он один, над ними возвышаясь,
Движеньем палочки, движением руки,
Движеньем головы, бровей, и губ, и тела,
И взглядом, то молящим, то жестоким,
Те звуки из безмолвья вызывал,
А вызвав, снова прогонял в безмолвье.*

В. А. Солоухин

Глава 3

Дирижирование как система взаимодействий

1. Дирижер ↔ композитор	94
2. Дирижер ↔ оркестр	97
3. Дирижер ↔ режиссер	105
4. Дирижер ↔ публика	108
5. Дирижер ↔ внешний мир	113

Деятельность дирижера, по своей сути, является коммуникативной. Она направлена на постижение мира, а заключается в выстраивании людских взаимодействий. Их всегда огромное множество; все они сложные, разнопорядковые и многоплановые. Дирижеру необходимо вести работу с каждым взаимодействием как в отдельности, так и в контексте выстраивания целостного произведения искусства. Степень качественности проводимой работы дирижером с оркестром затем становится степенью успеха или неудачи проведенного концертного выступления. На наш взгляд из всего многообразия дирижерской деятельности можно выделить 5 ключевых взаимодействий:

- 1) дирижер ↔ композитор;
- 2) дирижер ↔ оркестр;
- 3) дирижер ↔ режиссер;
- 4) дирижер ↔ публика;
- 5) дирижер ↔ внешний мир.

1. Дирижер ↔ композитор

Взаимодействие дирижера с композитором является перво-степенным и лежит в основе дирижерской коммуникации. Однако, если в XVI–XIX вв. композитор, бесспорно, занимал самое важное место¹⁾, оставляя для редкого дирижера-исполнителя своего произведения явно второстепенную роль слепого следования авторским указаниям²⁾, то в исполнительской практике XX столетия сложилась иная дифференциация. Ведущая роль здесь стала отводиться исполнителю, в частности дирижеру-интерпретатору, а роль композитора стала постепенно нивелироваться и приглушаться. В. Фуртвенглер говорил — «Как бы высоко ни оценивать попытки нынешних композиторов добиться самовыражения... нельзя отрицать того факта, что их стиль музицирования больше не господствует над современным исполнительским стилем, не формирует его... композиторы уже не руководят исполнителями, не направляют их, как бывало раньше»³⁾. В свое время И. С. Бах, Л. ван Бетховен, И. Брамс, Дж. Верди, Ф. Шопен, Р. Штраус своим композиторским творчеством формировали музыкальные эпохи, вкусы, тем самым ведя за собой и исполнителей, и публику. Затем, наоборот, такие дирижеры, как Г. фон Бюлов, А. Никиш, В. Фуртвенглер, Г. фон Караян стали теми новыми апостолами, кто повел публику за собой, за своими интерпретациями, за своим «слышанием» и «видением» искусства.

¹⁾ Как говорилось выше, в данную эпоху композитор почти всегда был единственно-возможным исполнителем своих произведений.

²⁾ На афишах XIX в. имя композитора всегда писалось большими прописными буквами, в то время как имя дирижера (если это был не сам автор исполняемого произведения) указывалось либо очень маленькими строчными буквами, либо вообще не указывалось. Н. А. Малько писал по этому поводу: «На программах Мариинского театра в Петербурге только в начале XX в. стали упоминать фамилию капельмейстера, в то время как имена всех участников спектакля до парикмахера, костюмера и мастера обуви точно обозначались. На недельных проспектах фамилия дирижера стала встречаться только последние годы <1920 гг.>, после революции». *Малько Н. А. Предисловие редактора // Вейнгартнер Ф. О дирижировании. Л.: ТРИТОН, 1927. С. 6.*

³⁾ *Фуртвенглер В. Статьи. Беседы. Из записных книжек // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 2. М.: Музыка, 1966. С. 153.*

Известно высказывание И. Ф. Стравинского: интерпретация — «сухая нелепость»⁴⁾. Или: «Музыку следует исполнять, а не интерпретировать... Всякая интерпретация раскрывает в первую очередь индивидуальность интерпретатора, а не автора. Кто же может гарантировать нам <композиторам>, что исполнитель верно отразит образ творца и черты его не будут искажены?»⁵⁾. Однако данная точка зрения представляет собой скорее более редкое эстетическое понимание музыки, нежели противостоящая ей концепция творчества как «со-творчества». Ф. Шлейермахер определил, что интерпретатор может и должен понять автора текста лучше, чем он сам себя понимал, и чем его понимали современники, так как он может довести до сознания то, что у автора было неосознанным фактом. Таким образом, исполнители друг за другом будут постоянно «открывать» в исполняемом ими произведении что-то новое — и это будет интересно и правдиво. «В результате такого постоянного „прироста смыслов“ (Г.-Г. Гадамер) музыкальное произведение обретает свою вневременную, „вечную“ жизнь»⁶⁾.

Почти все дирижеры являются сейчас яркими интерпретаторами, то есть соавторами исполняемых произведений. Действительно, часто многое видится на расстоянии, и композитор мог вложить в свою партитуру многое такое, о чем сам даже не подозревал. В том и состоит привилегия исполнителя, что именно ему позволено по-настоящему раскрывать авторское сочинение. Так, к примеру, однажды ирландский композитор Ч. В. Стэнфорд сказал дирижеру Г. фон Бюлову: «Исполняя мою симфонию, вы довольно часто меняли предписанный темп и вообще делали многое не так, как я это себе представлял. Но я полностью согласен с вами, ибо иначе не получился бы такой изумительный эффект.

⁴⁾ Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963. С. 75.

⁵⁾ Там же. С. 125.

⁶⁾ Никитина Л. В. Герменевтические контексты фортепианного исполнительского творчества: Автореферат дис. на соискание уч. ст. кандидата философских наук. Казань, 2010. С. 4.

Честно говоря, я и не подозревал, что мое сочинение так прекрасно!»⁷⁾.

К тому же, в нотах никогда нельзя записать все, что хочет по отношению к исполнению композитор. «В действительности музыкальный текст — только абстрактная схема тональных структур; в нем отсутствует главное, что требуется познать: чувство, которое породило эту музыку и которое обрело свои мелодические и гармонические формы через ритм и темп и по отношению к которому текст представляет собой не что иное, как статичный образ»⁸⁾, — писал Э. Ансерме. Именно исполнитель, в данном случае — дирижер, оживляет нотную партитуру, внося в нее агогику, создавая динамические градации, артистически представляя ее зрителям в зале. «Метрономическая окоченелость не сочетается с тонким художественным ощущением *rubato*, столь свойственным манере исполнения всех крупных артистов. Никакое *rubato* не может быть написано в нотах — оно может быть только почувствовано тонким исполнителем»⁹⁾, — говорил английский дирижер Г. Вуд.

Философы-постмодернисты определили данную парадигму прочтения текстов фразой «смерть автора», в которой окончательно закрепился радикальный слом всех предыдущих смыслов феномена интерпретации. Так, в классическом сознании автор и его текст представляют некую отправную точку бытия произведения. В первые мгновения после создания текста он максимально истинен. Затем, в процессе текстовой интерпретации, проходящей через десятки или более сознаний, заложенный в произведение смысл теряется или сильно изменяется — такова схема феномена интерпретации с позиции классического мышления. Постмодернисты опротестовали данный рационализм, выступив против окончательного значения текста, замкнутого в самом себе. Вместо понятия «автор» теперь предполагается понятие «скриптор»,

⁷⁾ Цит. по: Лазер А. Современный дирижер // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика. М.: Музыка, 1975. С. 195, 196.

⁸⁾ Ансерме Э. Дирижер // Беседы о музыке. Л.: Музыка, 1985. С. 84.

⁹⁾ Вуд Г. О дирижировании. М.: Музгиз, 1958. С. 79.

то есть просто пишущий. «Важнейшим выводом... является идея о порождении смысла в акте чтения текста»¹⁰⁾, — пишет М. А. Можейко. Таким образом, применительно к музыке можно сказать, что каждый слушатель овладевает звучащим музыкальным производением через свое субъективное смыслопостижение.

Действительно, существуют музыкальные концертные записи, где исполнительская трактовка вызывает большие вопросы о правильности, верности исполнения, но в то же время эти записи хочется на разных этапах жизни вновь прослушать, как будто в них есть некоторые важные ответы. Такие несколько «неправильные» с академической традиции выступления дают богатую почву для мыслительной деятельности (причем, абсолютно не связанную с критикой данных исполнений). «Его интерпретация музыки могла быть спорной, и повторить ее вряд ли было возможно, да и нужно ли?»¹¹⁾, — задает вопрос композитор Д. Л. Клебанов о творчестве дирижера Н. Г. Рахлина. Затем отвечает: «но его исполнение захватывало от начала до конца, завораживало, казалось, музыка рождается сию минуту»¹²⁾. Таким образом, можно сказать, что не верность академическим трактовкам способствует успеху дирижера, и не слепое стремление к постоянной новизне, а внутренняя сила осмысленной интерпретации.

2. Дирижер ↔ оркестр

Процесс репетиционного разучивания оркестрового произведения довольно продолжителен и сложен по характеру взаимодействия дирижера с оркестром. В силу этого от дирижера требуется правильное планирование рабочего времени, умение выявить главное и второстепенное, желание разобраться во всех

¹⁰⁾ Можейко М. А. «Смерть автора» // Всемирная энциклопедия: Философия. М.: АСТ; Минск: Харвест, Современный литератор, 2001. С. 949.

¹¹⁾ Клебанов Д. Л. Он был необыкновенным дирижером // Натан Рахлин. Материалы. Статьи. Воспоминания. Интервью. — Казань: Издательский дом «Титул — Казань», 2006. С. 120.

¹²⁾ Там же. С. 120.

деталей формы. К тому же действительно убедительное исполнение может быть достигнуто при условии, что дирижер во время репетиции сможет превратить свой замысел в коллективный, то есть увлечь весь творческий коллектив и каждого участника.

Взаимодействие дирижера с оркестром — это не простое соединение двух частей, это специфическое единое существование (не функционирующее по отдельности), своего рода целостный маленький мир¹³⁾. «Рассуждения о дирижере, оркестре и отношениях между ними, — писал Т. Адорно, — оправданы не только социальной значительностью их роли в музыкальной жизни, но прежде всего тем, что они образуют некий микрокосм, в котором отражаются напряженные отношения внутри общества, доступные в этом случае конкретному изучению, по аналогии с community: городская община как предмет социологических исследований позволяет экстраполировать выводы, полученные на основе ее анализа, на общество, которое никогда не бывает доступно исследованию как таковое»¹⁴⁾.

Весь процесс взаимодействия дирижера с оркестром начинается с самостоятельного познания дирижером произведения, созданием для себя двигательно-пластического образа намеченной к исполнению музыки¹⁵⁾. «Симфония любого мастера уже давно отработана в его уме... задолго до того, как он подойдет к пульта»¹⁶⁾, — говорил С. Цвейг о творчестве А. Тосканини. Французский дирижер Ш. Мюнш пишет: «С той минуты, когда перевернута последняя страница партитуры <при ознакомлении дирижера

¹³⁾ Художественное осмысление данного социологического аспекта представлено в фильме «Prova d'Orchestra» («Репетиция оркестра») режиссера Ф. Феллини.

¹⁴⁾ Адорно Т. Дирижер и оркестр. Социально-психологические аспекты // Избранное: социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. С. 95.

¹⁵⁾ Это так называемая «кабинетная», самая первая стадия работы дирижера. В книге Т. Н. Грум-Гржимайло «Об искусстве дирижера» говорится: «Большинство слушателей не знают, что представляет собой весь огромный процесс создания дирижерской интерпретации, который, помимо завершающей публичной концертной стадии, имеет еще две предварительные, скрытые от глаз публики, — „кабинетную“ и „репетиционную“». Грум-Гржимайло Т. Н. Об искусстве дирижера. М.: Знание, 1973. С. 4, 5.

¹⁶⁾ Цвейг С. Поборник совершенства // Музыкальная жизнь. 2006. № 11. С. 35.

с ней», вы <дирижеры> обязаны запечатлеть в своей памяти всю музыку намеченной программы»¹⁷⁾. В. Т. Спиваков как будто вторит, говоря: «Для меня очень важно тщательно изучить материал, которым я собираюсь дирижировать. Это много часов работы над партитурой. До тех пор пока партитура не становится прозрачной, как квартет Моцарта, можно сказать, что дирижер ее не знает»¹⁸⁾.

Но это не значит, что репетиция нужна дирижеру только для того, чтобы он передал посредством мануальной ручной техники своему оркестру то, что он услышал и осознал в «кабинетной» стадии работы. Коллектив музыкантов в процессе репетиции может сам предложить новые решения. Ранее не замеченное дирижером или пройденное как второстепенное может выйти на первый план при исполнении, но в оркестре всегда есть многоопытные, авторитетные музыканты, видевшие за годы своей деятельности большое количество дирижеров, которые способны всегда подсказать и разъяснить (в послерепетиционной беседе *tet-a-tet*) тот или иной сложный исполнительский момент¹⁹⁾.

Репетиционная работа дирижера с оркестром по классической методологии начинается с общего знакомства с произведением (если оно новое, ранее не исполнявшееся). Возникает первая идея реального воплощения, эскиз исполнения. Дирижер с оркестром открывают сложности сочинения, трудные места, но и новые красоты. Коллектив полон интуитивных догадок, художественных предвидений, которые предстоит развить и воплотить. Проникая таким путем в дух и форму сочинения, музыканты постепенно получают первое впечатление о нем, как о художественном целом. Проявляются общие контуры в их основных пропорциях.

¹⁷⁾ Мюнш Ш. Я — дирижер. М.: Музыка, 1982. С. 37.

¹⁸⁾ Спиваков В. Т. Мимолетности. М.: Музыка, 2004. С. 99, 100.

¹⁹⁾ К сожалению, стоит констатировать, что в современных оркестровых коллективах иногда существуют «подстрекатели», скрытно, но сильно сопротивляющиеся дирижерским требованиям и могущие даже дестабилизировать нормальный рабочий процесс. Такие личности встречаются в разных оркестрах — это связано с проблемами дисциплинарно-административного характера. Данный негативный момент должен учитывать дирижер, стремящийся к общему благу музыкального коллектива.

Появляются ощущения стиля, жанра, характера произведения. На этой основе зарождается идея исполнения, «рабочая гипотеза». Эту первую часть репетиционного процесса называют *этапом быстрого анализа-ознакомления*.

После общего ознакомления с сочинением начинается скрупулезное изучение, так называемый *элементарный анализ* — процесс изучения всех деталей-элементов музыкальной конструкции. Дирижер разбирает произведение по частям, мотивам, отдельным ритмическим фигурам, аккордам, вплоть до самых мельчайших нюансов и оттенков. В процессе познания музыкального материала руководителя оркестра может слишком увлечь такой тщательный процесс детального анализа, который является своего рода сознательным умерщвлением музыки. При неверном подходе к делу так оно и случается, но правильный анализ с постоянной перспективой на финальный результат не мешает успешному постижению, а наоборот, является важнейшим условием такового.

Познание и оценка исполнения музыкального произведения слушателем осуществляется посредством слуха. Человек в зале оценивает качество исполнения не только с помощью проверки адекватности исполнения по партитуре²⁰⁾, но и по таким микродефектам, как фальшивые звуки, краткие отзвуки, несинхронное вступление голосов и т. д. Для восприятия подобных мельчайших исполнительских недочетов достаточно части секунды, или одной, двух метрических или ритмических единиц музыкального сочинения. То есть снижение качества концертного выступления происходит посредством, казалось бы, несущественных, недоработанных дефектных микроявлений, разбросанных по слабым местам исполняемой партитуры.

Поставим вопрос: чем отличаются часы со стрелкой от электронных часов с цифровой индикацией текущего времени? Ответ — объемом информации, поскольку в стрелочных часах есть параметр соотнесенности. На публичном выступлении, когда про-

²⁰⁾ Что почти полностью в настоящее время изжилося: людей с открытыми карманными партитурами на концертах не встретить.

изведение исполняется полностью, объем отношений максимальный, и те дефекты, которые были не сделаны на элементарном этапе работы, то есть, там, где объем отношений минимальный, проявятся и будут весьма заметны. Таким образом, правильно проведенный элементарный анализ является важнейшим условием хорошего выступления.

Следующий крупный этап дирижерской работы — *фрагментарный анализ*. На этом этапе устанавливаются ранее разрозненные композиционные связи между элементами, соединяются разделенные функции, создаются более или менее целостные фрагменты. Данная работа протекает при активно включенном воображении дирижера, позволяющем сочетать и комбинировать, отбирать и преобразовывать материал. Постепенно, по мере того, как установится ясность всех элементов, деталей, частей, их значение и смысл — произведение начинает собираться в то звуковое целое, что присутствовало в замысле, в самом начале работы, но что только потом обретет реальные и точные формы. Таким образом, фрагментарный этап репетиционного процесса переходит в заключительную стадию работы — этап *целостного восприятия*. Здесь музыкальное произведение начинает звучать как живое, вдохновенное и самобытное творение, мысль, зашифрованная композитором в нотной партитуре, проявляется и сочинение познается.

«Когда вы <дирижеры> изучили материал глубоко, — говорит В. Т. Спиваков, — когда он становится вашей почвой, на ней и может произрастать вдохновение. Когда вы отрываетесь, забываетесь, уходите в другие миры, когда музыка становится вашим дыханием, вашими крыльями, то вы можете парить, как птица, угадывая направление ветра»²¹⁾. Но этому предшествует длительное накопление опыта, знаний, навыков, формирование богатого тезауруса дирижера²²⁾. Практическая деятельность дирижера представ-

²¹⁾ Спиваков В. Т. Мимолетности. М.: Музыка, 2004. С. 114.

²²⁾ Дирижер А. М. Кац считал, что дирижером может быть только человек в зрелом возрасте, о чем высказался в статье под названием «Дирижер — это профессия второй половины жизни». Кац А. М. Дирижер — это профессия второй половины жизни // Музыкальная академия. 1995. № 3. С. 17–29.

ляет собой переход количества всевозможных идей и подходов в новую объективную материализацию звучащего музыкального произведения. Черновые наброски многих мастеров культуры (композиторов, художников, скульпторов) позволяют нам видеть, как в поисках наиболее сильного художественного воздействия перебираются различные ритмы, краски, жесты, пересматривается композиция целых сочинений до тех пор, пока форма выражения не станет адекватной выражаемому содержанию. В музыке — это создание ярких образов, поражающих слушателей концерта глубиной обобщения и постижения материала. Таким образом, пройдя все этапы репетиционной работы с коллективом, дирижер представляет исполнение партитуры публично в форме концертного исполнения. Оркестр и слушатели в зале — все подчинены исполнительской воле дирижера. За бурными аплодисментами восторженной публики (если концерт удался) стираются воспоминания о многих часах долгих, нередко изнуряющих репетиций. Но это того стоит!

Схематическое деление репетиционной работы на смысловые этапы представлено в таблице на с. 103²³⁾.

Важно отметить роль дирижерского жеста в репетиционном процессе. Жестом можно максимально быстро добиться ответного отклика на поставленную задачу, чего невозможно добиться словом. В идеале оркестровая репетиция вообще должна быть лишена речевых звуков. Никто не должен разговаривать: ни оркестранты — это вопрос дисциплины, ни дирижер. Он имеет право «говорить» со своим коллективом только на языке жестов. Конечно, это идеализированный вид репетиции, но к нему должно стремиться!

²³⁾ В искусствоведении существует представление о трех основных принципах развития любого процесса и выстраивания формы — 1) повтор, 2) варьирование, 3) контраст. Наши исследования многих репетиционных процессов разных дирижеров с оркестрами показали, что основные этапы репетиции соответствуют основным формообразующим принципам. Так, элементарный этап соответствует по своей сути варьированию, фрагментарный этап соответствует контрастному принципу развития, этап целостного постижения соответствует повтору. Данные положения являются принципиально новым музыкально-философским обобщением, так как никогда ранее процесс музыкальной репетиции не был представлен в единстве с основными принципами музыкального развития.

СИМФОНИЧЕСКАЯ РЕПЕТИЦИЯ В ЦЕЛОМ						
Этап работы	Характер процесса	Подразделы этапов работы	Деление далее	Основные принципы развития	Затраченное время в %	
Быстрый анализ-ознакомление	Введение в работу, ознакомление с произведением	Показ на инструменте	—	—	2	8
		Прослушивание аудиозаписи			2	
		Лекция по анализу партитуры			4	
Элементарный	Основной – 1	Работа по партиям	—	Варьирование	10	55
		Работа по группам	—		10	
		Сведение нескольких партий	—		10	
	Основной – 2	Работа со всем оркестром	—		25	
Фрагментарный	Создание музыкальных комплексов	Темпометроритм	Темп	Контраст	5	25
			Метр			
			Ритм			
			Штрих			
		Фразировка	Метр		5	
			Ритм			
			Штрих			
			Динамика			
		Фактура	Ритм		5	
			Штрих			
			Динамика			
			Гармония			
		Ансамбль	Штрих		5	
			Динамика			
			Гармония			
			Мелодия			
Кульминация	Динамика	5				
	Гармония					
	Мелодия					
	Агогика					
Целостное восприятие	Проигрывание сочинения без остановок	Беседа по образу	—	Повтор	2	10
		Генеральная репетиция 1			2	
		Беседа + доработка			2	
		Генеральная репетиция 2			2	
		Беседа + доработка			2	
Концерт	Целостное единое исполнение	—	—	Переход количества в новое качество, на виток более сильных принципов развития	—	2

Симфоническая репетиция в целом: этапы и характер работы

Дирижерский волевой жест обладает способностью вызывать у музыкантов-исполнителей слышание произведения, адекватное дирижерскому пониманию или приближенное к нему²⁴⁾. Дирижерский замысел посредством жестоуправления становится в процессе репетиции коллективным, объединенным, и каждый музыкант оркестра воспринимает его как свой собственный. В самом исполнительском процессе на концерте музыканты оркестра находятся в таком состоянии что не могут проводить анализ дирижерских жестов, разбирать их — на это нет времени, поэтому оркестранты «умеют» (у них это выработано) чутко чувствовать движения дирижера, часто, в сложных местах, не отрывая глаз от своей нотной партии. Об этом феномене писал Э. Ансерме: «<Жест> это единственное средство воздействия дирижера на музыканта, который пристально смотрит в свою партию и может ощутить этот жест, не анализируя его»²⁵⁾.

Данный параграф мы начинали с мысли Т. Адорно о возможности экстраполировать принципы внутреннего бытия в оркестровом коллективе и моменты взаимодействия с дирижером на более широкие социальные группы населения и собственно на общество в целом. Было определено 4 этапа работы дирижера с оркестром направленным на концертное исполнение. Данные этапы проходит и любой другой (не музыкальный) малый коллектив под руководством своего лидера, а также большие группы народа под

²⁴⁾ В противоположность сильной, волевой жестикуляции может встретиться бессмысленное, «пустое» махание. Такой рассказ, к примеру, приводит Г. Берлиоз о своем недоброжелателе дирижере Ф. А. Габенеке: «Во время репетиций *ля-мажорной* симфонии Бетховена под его управлением оркестр разошелся полностью... Тем не менее дирижер продолжал размахивать палочкой над своей головой, полагая, что этим способом он указывает темпы. Все это длилось до тех пор, пока повторявшиеся возгласы: „Эй! дорогой маэстро, остановитесь, остановитесь же! мы больше не можем!“ не затормозили, наконец, движений его неукротимой руки. Тогда он поднял голову и с изумленным видом спросил: „Что вам надо? Что случилось? — Случилось то, что мы не знаем, где мы, и что все уже давным-давно пришло в расстройство. — Ах! ах!..“ Этого-то он и не заметил». Берлиоз Г. Дирижеры // Избранные статьи. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. С. 337.

²⁵⁾ Ансерме Э. Жест дирижера // Статьи о музыке и воспоминания. М.: Советский композитор, 1986. С. 75.

властью своего первого лица. Но если у дирижера, как было отмечено, есть сильнейший способ воздействия — дирижерский жест, то с чем его можно соотнести в других далеких от музыки группах и в обществе? На наш взгляд: жест дирижера — это закон. И также как оркестранты обязаны подчиняться руке дирижера, так и в социуме люди обязаны подчиняться единому закону.

3. Дирижер ↔ режиссер

Взаимодействие «дирижер ↔ режиссер» специфическое, характерно для работы в оперных и музыкально-драматических театрах. Тем не менее, в театральной среде оно имеет большую значимость, несет в себе множество противоречий, и, в конечном итоге, может придать постановке либо заслуженный успех, либо неудачу.

Техническое разделение постановочного процесса на два этапа — музыкальный и сценический, в настоящее время не имеет точно очерченных границ. Переходы от музыкальной части к работе над сценическими мизансценами часто сглажены и чередуются между собой. Иногда на одной трехчасовой репетиции первый и третий час работы может быть выделен режиссеру, а второй отрезок времени дирижеру (или наоборот). То есть режиссер и дирижер в современном театре ведут постановочную работу скорее вместе, иногда даже синхронно.

Тем не менее, такое положение дел в театральной среде окончательно еще не закрепилось. До сих пор существует практика первоначального проведения чисто музыкальных репетиций, а уже потом, после достижения каких-либо музыкальных результатов, принято приглашать режиссера для постановочно-сценической работы. Однако такая очередность скрывает в себе непреодолимые сложности и не всегда оказывается плодотворной. Б. Я. Тилес писал: «Не бывая на спевках, режиссер в своих замыслах теряет из виду музыкальную выразительность, а дирижер, пропуская сценические репетиции, часто не знает, какие задачи перед исполнителями ставит режиссер. Возникшие при сведении воедино всех

элементов спектакля, то есть в последний момент, противоречия уже трудно разрешить. Это отрицательно складывается на художественном образе, который создает певец-актер, попадающий в двойственное положение, и мешает подлинному синтезу всех элементов оперного искусства»²⁶⁾.

Художественный текст-первоисточник и произведение композитора оказывают непосредственное воздействие на режиссера, открывая в последнем идеи замысла постановки. Он же, в свою очередь, оказывает влияние на музыкального руководителя — дирижера. Маэстро, осмыслив соединение музыкального плана со сценической трактовкой, уже своими дирижерскими действиями формирует общее сценическое воплощение. Такая цепь влияний одного человека (режиссера) на другого (дирижера), одного явления (композиторское произведение) на другое (сценическое воплощение) является естественным явлением в театральной работе.

К. С. Станиславский писал, что: «...сценическая часть должна равняться по музыкальной, помогать ей, стараться передавать в пластической форме ту жизнь человеческого духа, о которой говорят звуки музыки, объяснять их сценической игрой»²⁷⁾. Если же музыкальная составляющая спектакля будет не соответствовать сценической постановке, если внутреннее драматическое развитие музыки не совпадет с внешним сцено-драматическим бытием, то неизбежно возникнет конфликт-противоречие, который сможет решить тот, кто своим умением, силой воли поведет весь спектакль (что называется «возьмет» спектакль на себя).

«Когда начинается работа над новой оперной постановкой, — писал Э. Тонс, главная задача творческой бригады — объединиться на основе общих постановочных принципов»²⁸⁾. Такой симбиоз маэстро с режиссером должен быть направлен на некую единую цель — а ей в театральных постановках является органическое слияние пения и движений по сцене в творческой работе певцов

²⁶⁾ Тилес Б. Я. Дирижер в оперном театре. Л.: Музыка, 1974. 28 с.

²⁷⁾ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1980. С. 404.

²⁸⁾ Тонс Э. Пять ответов на пять вопросов о музыке, театре и дирижерской профессии // Воспоминания, статьи, материалы. М.: Музыка, 1974. С. 121.

солистов и артистов хора. Именно в их работе (людей играющих спектакль) и дирижер, и режиссер могут найти абсолютную идею всех своих устремлений и замыслов. Только благодаря творчеству певцов на сцене стирается грань в оперных спектаклях между музыкой и сценодвижением. И все-таки в большинстве случаев кто-то из двоих, часто личным авторитетом, берет в свои руки руководство постановкой.

О дирижере С. А. Самосуде писали: «Он был в полном смысле этого слова душой театра, в котором его можно было найти всегда... и везде — то в зрительном зале или репетиционных помещениях, то в фойе, дирекции, музее, библиотеке, декорационных мастерских — дирижирующим, слушающим, дающим советы режиссерам, балетмейстерам, художникам и бутафорам, работающим с либреттистами, переводчиками, композиторами»²⁹⁾. Таков наглядный пример успешного постановочного процесса, но, в данном случае, осуществленного под основным руководством дирижера.

Тем не менее, взаимодействие-единение «дирижер ↔ режиссер» очень важно в театральном мире и в настоящее время двухтысячных годов. Н. А. Маркарян пишет о том, что еще в XX в.: «Идея „выразить автора“ — интерпретаторская доминанта предшествующего столетия <девятнадцатого. — В. К.> — становится тесной для творческого сознания. ...Смысловые поиски вокруг произведения не осуществляются более „по прямой линии сюжета“. На смену отношениям „горизонтالي“ приходят отношения „вертикали“, и XX век разрывает внешнюю оболочку художественного текста, высвобождая рвущуюся из-под букв, слов, нот, ритмов интеллектуальную энергию»³⁰⁾. Исторически сложилось так, что работу с этой вырвавшейся силой взял режиссер, став демиургом всех нововведений, инноваций в театре, а дирижеру осталась лишь роль хранителя традиций. Вот почему в современном театре

²⁹⁾ Богданов-Березовский В. М. Молодые годы // Советская музыка. 1964. № 6. С. 36.

³⁰⁾ Маркарян Н. А. Режиссура и дирижирование: проблемы взаимодействия в оперном театре XX – начала XXI веков: Диссертация на соискание уч. ст. доктора искусствоведения. СПб., 2006. С. 71.

на сцене может происходить все что угодно (вне времени и вне места), а оркестр при этом обязан исполнять точно и строго все, что написано в нотах.

Действительно, воздействие современной режиссерской работы стало настолько велико, что в театральной среде подчас возникают споры о том, что является главным в современном оперном театре: музыкальный замысел дирижера или сценическая концепция режиссера; кто главный исполнительный автор спектакля — режиссер или дирижер? Музыканты убеждены, что таковым должен быть дирижер, так как он может более совершенно разобраться в замысле композитора, являясь как бы его представителем в театре. Художественное руководство и дирекция театров чаще всего считают наоборот, что идею произведения должен вскрывать преимущественно режиссер. Мы считаем, что дирижерам будущего еще предстоит борьба с режиссерами за свое первенство, но она сможет окончиться победой только в том случае если дирижеры перестанут быть только лишь хранителями и следователями некой традиционности исполнения. Почему режиссеры смогли отказаться от старых взглядов и устремить свои чаяния вперед к новым рубежам и открытиям? Так пусть и дирижеры будущего сбросят с себя некий консерватизм и возьмут в свои руки все, что связано с новыми идеями, инновациями, открытиями.

4. Дирижер ↔ публика

Взаимодействие «дирижер ↔ публика» является очень важным в деятельности дирижера. Именно публика и живые люди дают оценку исполнительским действиям человека за пультом и расставляют все точки над *i*. Именно публика способна приподнять дирижера до вершин почитания, либо низвергнуть в небытие. В конечном счете, никакой концерт без публики просто-напросто не состоится.

Чего же ожидать от дирижера во время концертного выступления? В принципе все, до самых мельчайших деталей он уже как следует подготовил в репетиционной работе с оркестром. То

есть дирижер как бы завершил свою работу и теперь просто возглавляет исполнение. Но это прилюдное руководство и есть самое сложное и тайное что есть в процессе дирижерского исполнительства.

В настоящее время классический симфонический оркестр насчитывает одновременное нахождение на сцене до 120 человек, а для исполнения некоторых партитур и этого количества музыкантов оказывается недостаточным. К тому же кантатно-ораториальные или оперные постановки с использованием многоголосного смешанного хора требуют дополнительного привлечения 60–100 или более певцов. Все действия такого масштабного коллектива должны быть скоординированы и слиты воедино, что особенно важно теперь, когда новая авторская музыка с каждым днем становится все более сложной. Все действия по музыкальной координации, естественно, лежат на дирижере. Но и это — превращение разрозненного в единое — является не самым главным в концертной деятельности дирижера.

«Нужно... внушить музыкантам ваши мысли, заразить их вашей силой — причем с такой ясностью, чтобы они, одновременно с вами, испытали те же желания и не медлили с их осуществлением. Вы должны навязать им свою волю... Я думаю, что в каждом человеке... есть и нечто сверхъестественное. Высвободить эту сверхчеловеческую энергию, излучить ее и околдовать ею музыкантов — вот конечная, высшая роль дирижера»³¹⁾, — писал Ш. Мюнш. Эта волевая сверхэнергия дирижера есть высшее дирижерское качество — способность пластически выражать свои музыкальные идеи, побуждая оркестр невербальными средствами претворять эти идеи в жизнь. Многие выдающиеся таланты не смогли постигнуть эту необходимую грань дирижерства.

История знает немало примеров, когда выдающиеся и даже великие музыканты оказывались неяркими за дирижерским пультом именно в силу отсутствия данной дирижерской способности — руками воплощать свои идеи. «Рахманинов, — писал

³¹⁾ Мюнш Ш. Я — дирижер. М.: Музыка, 1982. С. 5, 6.

Н. А. Малько, — не был дирижером в строгом профессиональном смысле этого слова. Его мануальная техника была далека от виртуозности; у него не было ловкости и „замашек“ опытного капельмейстера»³²⁾ (однако автор высказывания сразу же оговаривался, что «в то же время ему <С. В. Рахманинову> свойственно было нечто иное, что покрывало все эти, так сказать, недочеты»)³³⁾.

А. К. Глазунов с горечью отмечал, что выступления Н. А. Римского-Корсакова в качестве дирижера «подверглись суровым отзывам со стороны критики»³⁴⁾. «Неуспех его в качестве дирижера я <А. К. Глазунов> просто объясняю неспособностью, выступая в концертах, преодолеть свою скромность и смущение и публично позировать за дирижерским пультом. Неуспех как капельмейстера, а также строгая самокритика побудили его отказаться от выступлений в концертах»³⁵⁾. Такие примеры можно еще продолжить — но не будем. Все они подтверждают относящееся к публичным выступлениям основное исполнительское правило дирижера — делать слышимое видимым и видимое слышимым посредством специфических дирижерских умений. Только в таком случае музыкальные образы, внутренне слышимые дирижером, становятся как бы видимыми для оркестра через адекватный дирижерский жест. Возникающий пластический образ вызывает у исполнителей слышание, приближающееся к дирижерскому. Увлеченный и зараженный дирижерской энергией коллектив создает реальную звучность посредством жестов дирижера и в соответствии с личным, внутренним замыслом дирижера. Стремясь увлечь музыкантов, дирижерская «фигура Никиша преобразуется: он то делается грозным, слегка бледнея от волнения и дыша всей грудью, то в отчаянии, как истый драматический герой, всклокочивает свои черные волосы, и тогда все усталое, трагиче-

³²⁾ Малько Н. А. Рахманинов — дирижер // Воспоминания о Рахманинове. В 2 т. Т. 2. М.: Музыка, 1988. С. 227.

³³⁾ Там же. С. 227.

³⁴⁾ Глазунов А. К. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове // Советская музыка. 1954. № 9. С. 72.

³⁵⁾ Там же. С. 72.

ски — растрепанное, изнемогающее под неумолимым натиском вихря чувств, становится неизъяснимо правдивым под дирижерским взмахом Никиша»³⁶⁾.

Во время исполнения публика в зале сама оказывает сильнейшее воздействие на исполнителей. Она под действием от восприятия музыкального произведения сама «разогревается», становясь полноправным участником концерта. В сольном выступлении «температура публики» влияет только на одного исполнителя на сцене, в симфоническом же варианте психологическому воздействию подвергается весь коллектив оркестра и сам дирижер, его психика. Таким образом, мир музыкальных образов, подготовленных в репетиционной работе, сохраняется в концерте не полностью. Он преобразуется в потоке новых художественных образов, рожденных под влиянием специфической атмосферы публичного восприятия музыки и сопровождающего ее чувства волнения-подъема у самих исполнителей.

Есть разные способы «общения» дирижера с публикой. Например, Г. фон Караян стремился создать атмосферу всеобщего музыкального действия прямо на концерте. Другие дирижеры во время концертного выступления пытаются добиться ожидаемого и выученного на репетиции, ведя оркестр уверенными тропами продуманной интерпретации. Элемент импровизации у таких дирижеров минимизирован.

Какими бы техническими приемами не пользовался маэстро на публичном концерте, и интроверту, и экстраверту, и дирижеру-импровизатору, и дирижеру-догмату неизменно будет сопутствовать успех, если его действия будут живы и правдивы. Поэтому дирижерские действия руками можно назвать «колдовством» за пультом, ибо они на какой-то временной отрезок способны преображать психику музыкантов и слушателей в зале, воспитывая вкус, облагораживая чувства. Дирижерское исполнительство в таком роде несет в себе огромный потенциал этического, пози-

³⁶⁾ Липаев И. В. Артур Никиш, дирижер оркестра. М.: Издание П. Юргенсона, 1907. С. 28.

тивного влияния как на отдельных людей в зале, так и на большие людские группы.

«Нет в музыке профессии ярче, чем дирижер, — писала Т. Н. Грум-Гржимайло. Нет в музыке профессии этически ответственной»³⁷⁾. И. Б. Маркевич, вспоминая В. Фуртвенглера, говорил, что после смерти последнего «Музыканты говорили о нем, как о своем отце, как о личности, чей гений возвышал их. Его чувство стиля было таким глубоким, что невольно передавалось даже рядовым исполнителям. Это позволяло Фуртвенглеру находить какое-то естественное дыхание музыки: она повелевала и делала счастливыми всех, кто играл под его управлением. Вот что означает многое, вот что всегда должно оставаться целью будущего дирижера»³⁸⁾.

Насчет этической составляющей дирижерской профессии писал В. Ф. Одоевский (о выступлении Р. Вагнера): «В музыке совершается именно то соединение между людьми, о котором так горячо говорит Шиллер в стихотворении, перенесенном в музыку 9 симфонии Бетховена. В музыке мы видим зарю — предвозвестницу той эпохи, о которой мы иногда позволяем себе мечтать, — эпохи любви, соединяющей все человечество, без различия народностей... Останутся противоположности, — но смирятся противоречия. Отсюда глубокое значение музыки, каким не может похвалиться никакое другое искусство»³⁹⁾. Таким образом, взаимодействие «дирижер ↔ публика» действительно можно назвать наиважнейшем в дирижерском исполнительстве, а реакцию на выступление публики в зале можно считать максимально истинной оценкой (хотя в истории дирижирования есть примеры ошибочных суждений публики о деятельности некоторых дирижеров — но об этом далее).

³⁷⁾ Грум-Гржимайло Т. Н. Об искусстве дирижера. М.: Знание, 1973. С. 16.

³⁸⁾ Маркевич И. Б. Органный пункт. Главы из книги. Статьи // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 5. М.: Музыка, 1970. С. 89.

³⁹⁾ Одоевский В. Ф. Рихард Вагнер и его музыка // Музыкально-литературное наследие. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. С. 272, 273.

5. Дирижер ↔ внешний мир

«Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя»⁴⁰⁾ — это общая норма бытия в социуме, одинаково подходящая для любого человека. Все люди соотносят свою жизнь с окружающим временем, с окружающей культурной атмосферой и предположительной динамикой развития. Но для человека (в данном случае для дирижера), обладающего возможностью руководить и управлять другими людьми, стоящего во главе коллектива людей, эта норма бытия становится правилом жизни, формирующим его эстетические принципы.

Дирижер является двойственной личностью: он должен одновременно быть хранителем академических традиций и, в то же время, являться субъектом инноваций и прогрессивных нововведений в своем оркестре. Именно дирижеру должно диктовать и направлять коллектив по определенному выбранному им самим пути развития. В современном мире таких путей для выбора не так уж и много, дирижеру надо либо:

- 1) развивать коллектив в максимально академической традиции (тем самым теряя возможность быть новатором новых форм исполнительства, воплотителем передовых идей в искусстве);
- 2) стремиться к самым передовым новшествам (в настоящее время это выступления на открытом воздухе «open air», съемки в online-режиме, выступления-реакции симфонического коллектива на различные политические и военные действия, использование в концертах свето- и видеоаппаратуры);
- 3) пробовать совместить в дирижерской деятельности оба вышепредставленных способа развития — академизм и новаторство.

Руководителей, выбравших центральным путем своей деятельности традиционный академизм, сейчас немного. В основном

⁴⁰⁾ Ленин В. И. Партийная организация и партийная литература // Полное собрание сочинений. Т. 12. М.: Издательство политической литературы, 1968. С. 104.

это руководители учебных, симфонических оркестров и ансамблей. Их деятельность далека от сферы бизнеса и масс-медиа, поэтому является статичной по своей сути. Представителей новаторского пути значительно больше, так как эта динамичная дорога а priori ведет к скорой популярности и успеху. Однако если на данном пути чуть остановиться, то быстро можно попасть в разряд отчужденных, не модных; сложно успевать за всем и всегда. Большинство же дирижеров пытаются найти консенсус между сухим академизмом и живым новаторством.

Один из пессимистических взглядов на дирижерское исполнительство представлен Ю. Х. Темиркановым: «Сегодня культура во всем мире в катастрофическом состоянии. Человек сейчас одичал»⁴¹⁾. Эта проблема остро стоит перед молодыми, талантливыми, но не получившими еще признания массовой аудитории музыкантами. Им приходится творить в полупустых залах, на подмостках дворцов культуры для очень малой аудитории. И если такую ситуацию для начинающих дирижеров можно назвать естественной, так как у них есть перспектива развития, то для более старших дирижеров это уже приговор. Действительно, современная жизнь показывает, что «на телевидении и радио классика не особенно нужна»⁴²⁾. Это ощущение «ненужности» отпугивает молодых начинающих дирижеров, часто лишая их творческой и жизненной инициативы, а не получивших широкую известность уже взрослых дирижеров превращает в рутинеров своей профессии.

Другой взгляд на современное дирижерское исполнительство заключается в том, что деятельность дирижера сегодня требует быстрого реагирования на музыкальную конъюнктуру. Одним из значимых направлений в деятельности дирижера становится поиск новых выразительных средств, нового качества звука и визуального сопровождения концерта. Музыкальные руководители должны выбирать для исполнения больше современных произ-

⁴¹⁾ Темирканов Ю. Х. Культура во всем мире в катастрофическом состоянии // Музыкальная академия. 2009. № 1. С. 113.

⁴²⁾ Судаков А. В. На телевидении и радио классика не особенно нужна // Музыкальная жизнь. 2009. № 6. С. 19.

ведений, использовать в концертах дорогостоящие современные технологии шоу-представлений: свет, видео-проекцию, танцевальные номера, динамическое ведение концерта. Поле деятельности дирижера сегодня очень масштабно и нередко включает в себя не только само концертное выступление как музыкальное действо, но и возникающее или проектируемое при этом актуальное, массовое культурно-политическое событие.

Современный британский музыкальный критик Н. Лебрехт в своей книге «Кто убил классическую музыку?»⁴³⁾ объясняет, что в настоящее время все академические музыканты волей-неволей включены во всеобщую глобальную бизнес-структуру. По его мнению, к этому привело возникновение в середине XX в. звукозаписывающей индустрии, что позволило звукозаписывающим организациям (руководимыми людьми, далекими от музыки) ввести в исполнительское искусство систему менеджмента «купил — продал». Произошел некий отток массового слушателя из концертных залов. Аудитория любителей музыки переориентировалась с акустического звука на электрозвук. Постоянной публики театров, завсегдатаев музыкальных салонов стало значительно меньше. Каждый человек, оставшийся приверженцем классики, получил возможность слушать любимое произведение через колонки радио или домашнего музыкального центра, причем впоследствии подобное восприятие стало даже модным.

В настоящее время академическое искусство предстает в некоем новом виде — модном, рафинированном, элитарно-элитном развлечении для избранной публики. Деятельность симфонических оркестров и оперных театров освещают такие информационные агентства, как международный телеканал «Mezzo», всероссийский «Культура», радиостанция «Орфей». Появились журналисты, успешно работающие в жанре репортажей с классических концертов и интервью с известными композиторами, солистами и дирижерами. Происходит соединение представителей разных

⁴³⁾ Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2004. 588 с.

миров, сфер общественно-социальной и духовной деятельности в едином информационном поле, благодаря чему дирижер становится звездой масс-медиа, VIP-персоной и шоу-меном. С одной стороны, это положительный факт, что классическая культура становится доступной все более значительной части общества. С другой стороны, подобная популяризация концертов с яркими раскрученными именами музыкантов-звезд, способствуя в определенной мере некоторой рекламе классической музыки, создает свои проблемы. Классические произведения на телевизионных мероприятиях часто представлены отдельными фрагментами в виде калейдоскопа популярных «шлягерных» мелодий И. С. Баха, Л. ван Бетховена, П. И. Чайковского и других композиторов, признанных массовым слушателем. Происходит сокращение нотного текста (множественные купюры), схематизация музыкальных образов, а дирижер из творца превращается в популяризатора и «торгового агента» от искусства.

Мыслящим дирижерам приходится преодолевать расхожее отношение к музыке как легкому и приятному развлечению. Несомненно, приобретение известности оркестрами и дирижерами посредством масс-медиа является важным фактором успеха, но задача подлинного творца заключается в том, чтобы расширять представления слушателей о мире, вскрывать его сложности и противоречия, преодолевать легковесные стереотипы и продвигать сложную, нетривиальную, «иную» музыку.

«Современная Россия живет в условиях жестокого противоречия между текущими, актуально переживаемыми формами экономической, политической и социальной жизни с ее глубинными сущностями»⁴⁴⁾. Смогут ли новые музыканты сохранить идеалы русской академической школы, не поддаваясь искушениям современного музыкального рынка и не впадая в творческую апатию? Приходится констатировать, что в борьбе за выживание появилась излишняя прагматичность в творчестве, склонность к внешним эф-

⁴⁴⁾ Козин Н. Г. Идентификация. История. Человек // Вопросы философии. 2011. № 1. С. 43.

фектам в ущерб внутренней чистоте художественного направления и стиля. Действительно, окружающий мир, то есть «„рынок“ труда музыкантов стал сродни рынку товаров, автомобилей или электроники»⁴⁵⁾. Однако крупная личность, живя и работая в таком социокультурном пространстве, остается в первую очередь музыкантом и творцом. Дирижерами осуществляются поиски глубоких, содержательных смыслов музыкального произведения, композиционные эксперименты с формой и структурой концерта. Эти инновации совместно с консервативной музыкальной эстетикой способны привести коллектив к действительно подлинному успеху.

⁴⁵⁾ Штильман А. Мысли об исполнительстве // Музыкальная академия. 2007. № 4. С. 98.



Л. Бернстайн (Bernstein)

Глава 4

Феномен артистизма в дирижировании

1. Сценический артистизм	123
2. Восприятие дирижерского артистизма	130
3. Типы дирижерского артистизма	134
Западноевропейские представители	137
Российские представители	150

Дирижерская деятельность требует максимума профессиональных знаний, эрудиции, и считается наиболее сложной из музыкальных профессий. На всем протяжении процесса обучения и становления дирижера (консерватория, ассистентура, стажерство) объем предметов и занятий у представителей данной специальности наиболее обширен. Однако предмет актерского мастерства не преподается оперно-симфоническим дирижерам и дирижерам академических хоров. «В пособиях по дирижированию исследуются многие составные <элементы дирижирования>... но трудно найти даже упоминание — позитивное или ругательное — о каких-либо признаках „актерского“ в действиях дирижера»¹⁾. Этот факт весьма показателен. Между тем дирижерская специализация — в наивысшей степени артистическая, не только внешне (как у вокалистов

¹⁾ Кофман Р. 100 ненужных советов молодому дирижеру. Киев: Laurus, 2012. С. 21, 22.

оперного жанра), но и по своей музыкальной сущности. Тайнам этого искусства дирижеры начинают обучаться лишь в процессе самостоятельной работы, почувствовав и осознав необходимость владения им в конкурентной борьбе.

Артистизм, оставаясь даже в понимании самих творческих индивидов и специалистов искусствоведов труднообъяснимым, эфемерным оттенком мастерства, тем не менее нуждается в ясном определении. «Артистизм — склонность, вкус к искусству, к артистическим занятиям»²⁾ — такое классическое определение дается в толковом словаре русского языка под редакцией Д. Н. Ушакова. Словарь русского языка С. И. Ожегова содержит несколько иное определение: «Артистизм — высокое мастерство в искусстве, виртуозность»³⁾. Однако еще В. И. Даль в своем «Толковом словаре живого великорусского языка»⁴⁾, не используя слово артистизм, отмечал, что артист — это «вообще, мастер своего дела, искусник, дока, дошлец»⁵⁾. Следуя логике выдающегося русского ученого и писателя, артистическая натура изобретает не только необходимые для внешнего впечатления искусственные формы, но и доходит до самых тонких состояний, присущих миру и человеческой душе. Определение артистизма как высокого мастерства, способности индивида к лицедейству является общеупотребительным. Сегодня феномен артистизма далеко «перешагнул» рамки собственно театра, изящных искусств. Р. К. Бажанова, исследуя трансформации феномена артистизма в постнеклассическую эпоху, пишет: «Артистизм также видоизменился. Не потеряв своей главной способности — формировать необыкновенно сложные и динамичные связи человека с миром... Теперь не нужно уподобляться кому-то или чему-то, проникая к нему пластикой тела, духовными способностями. Теперь, легко можно приспособить мир „под се-

²⁾ Толковый словарь русского языка: В 3 т. Т. 1. М.: Вече; Мир книги, 2001. С. 51.

³⁾ Ожегов С. И. Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1986. С. 28.

⁴⁾ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Совмещенная редакция изданий В. И. Даля и И. А. Бодуэна де Куртенэ в современном написании. В 4 тт. Т. 1. М.: Олма Медиа Групп, 2007. 640 с.

⁵⁾ Там же. С. 68.

бя“, набросив на него „маску“ желаемого, представляемого. Благо и наука, и технологии, и искусство, и компьютеры позволяют это достаточно легко сделать»⁶⁾. К тому же в настоящее время артистизм стал востребованным в политике, бизнесе, сфере телевидения и шоу-представлениях. Таким образом, понятия старых словарей требуют дополнений.

1. Сценический артистизм

Феномен артистизма весьма сложен и подвижен по своей природе и потому нуждается в междисциплинарной интерпретации. Попытки определения артистизма предприняты в психологии, театроведении и философии (феноменологии). С психологической точки зрения категорию артистов составляют личности, которым внутренне необходимо одобрение их собственных достижений другими людьми. Артистизм трактуется как психическая потребность «выставлять себя напоказ», «нравиться», «выглядеть в глазах окружающих людей по-особому», прилюдно «играть», что весьма тесно связано с явлением нарциссизма⁷⁾.

В условиях массового общества и глобальной стандартизации внутренних психических компонент артистизма составляет желание выделиться из толпы, не стать похожим на «серое окружение», быть единственным и уникальным. Артистизм помогает выйти за пределы устоявшихся норм и шаблонов, развивает чувство нового, провоцируя психику индивида на освоение объектов, действий и операций, ранее недоступных, но желаемых. Очень часто, когда цель требует быстрой и эффективной реакции, но не хватает средств или они экономятся, артистичность принимает форму эпатажа, шокирующих действий.

⁶⁾ Бажанова Р. К. Артистизм в контексте культуры. Казань: Отечество, 2008. С. 74.

⁷⁾ Нарциссизм, как полагают психологи, характерен обычно для юношей и девушек от семнадцати до двадцати одного года. Желание постоянно любоваться своей фигурой, манерой своего поведения и общения, вообще нравиться людям впоследствии у мужчин несколько нивелируется, а у женщин обретает формы житейской артистичности и игры.

С позиций теории театра артистизм — это врожденная личностная способность к сценическому перевоплощению. Д. Дидро в своем труде «Парадокс об актере»⁸⁾ говорит о перевоплощении как специфической театральной игре-копировании естественного поведения человека в обычной жизни. Однако философ отмечает, что между актерской ролью и внутренним «Я» всегда должна существовать «граница»; актер только лишь играет страсти своего другого «Я». «Актеры производят впечатление на публику не тогда, когда они неистовствуют, а когда хорошо играют неистовство»⁹⁾. Ф. И. Шаляпин писал: «Я никогда не бываю на сцене один... На сцене два Шаляпина. Один играет, другой контролирует. „Слишком много слез, брат, — говорит корректор актеру. Помни, что плачешь не ты, а плачет персонаж. Убавь слезу“»¹⁰⁾. Техника и строгий контроль над своими чувствами помогают актеру быть честным и безошибочно убедительным в творчестве.

Теоретиками театра развита идея доступности артистичности. Они полагают, что профессиональному мастерству нужно обучать посредством передачи определенных навыков, секретов артистизма. Так, система воспитания актера, созданная К. С. Станиславским, предусматривает последовательное и логическое овладение элементами актерского мастерства: мышечной свободой, сценическим вниманием, сценическим воображением, оценкой и отношением к факту, сценическим общением и приспособлением. Нельзя не согласиться с утверждением, что в данной системе «впервые решается вопрос сознательного овладения подсознательным, произвольным процессом творчества»¹¹⁾, а также задача формирования актерского таланта посредством овладения специальной

⁸⁾ Дидро Д. Парадокс об актере // Собр. соч. в 10 тт. Т. V. Театр и драматургия. М.; Л.: Academia, 1936. С. 565–636.

⁹⁾ Там же. С. 635.

¹⁰⁾ Шаляпин Ф. И. Маска и душа. Минск: Современный литератор, 1999. С. 98.

¹¹⁾ Парфенова А. В. Артистичность как фактор формирования личности дирижера-хормейстера // Педагогическая газета. — Режим доступа: <http://pedgazeta.ru/viewdoc.php?id=1109> (дата обращения: 09.11.2013).

техникой. Вместе с тем, надо отметить, что артистичность вырабатывалась всегда в высоко насыщенном культурном контексте.

Еще одна сторона артистизма требует отдельного упоминания. Немецкий композитор и дирижер Р. Вагнер, анализируя искусство театральных артистов, обнаружил в артистическом мастерстве своего рода магическую, преобразующую силу. Он обратил внимание на самоценность и самодостаточность артистизма как фактора успеха в составе театрального представления. «Для этого, — пишет Р. Вагнер, — я прежде всего напомним вывод, к которому не может не прийти каждый, кому знакомо воздействие театральных постановок на него самого и на прочих зрителей, а именно, что воздействие это полностью зависит от успехов, достигнутых актерами и певцами; эта зависимость настолько несомненна, что при хорошей игре забываешь о недостатках пьесы и, наоборот, превосходное произведение драматургии, плохо сыгранное бездарными исполнителями, оставляет нас равнодушными»¹²⁾. Иными словами, Р. Вагнер ставит воздействие актерской игры выше воздействия авторского текста. Перевоплощение, составляющее основу артистизма, имеет специфическое содержание: оно и реально, и иллюзорно, субъективно и объективно, но подобная двойственность позволяет внушить публике сильные переживания.

Феноменологическое направление в философии характеризует артистизм с нескольких сторон: как множественное расположение субъекта; как опыт его мгновенного расположения в мире; как способность быть Другим¹³⁾. Расположение означает здесь встреч-

¹²⁾ Вагнер Р. Об актерам и певцах // Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 568.

¹³⁾ «Другой — понятие современной философии, представляющее собой персонально-субъективную артикуляцию феномена, обозначенного классической традицией как „свое иное“ (Гегель) и обретающее статус базового в рамках современного этапа развития философии постмодернизма (After-postmodernism)». Так, например, в рамках данной постмодернистской программы чрезвычайно актуальное звучание обретает тезис Сартра „мне нужен другой, чтобы целостно постичь все структуры своего бытия, Для-себя отсылает к Для-другого“, — подлинное бытие „Я“ возможно лишь как... „бытие, которое в своем бытии содержит бытие другого“. Можейко М. А., Майборода Д. В. Другой // Всемирная энциклопедия: Философия. М.: АСТ; Минск: Харвест, Современный литератор, 2001. С. 331.

ное движение человека и мира, распахнутость их навстречу друг другу — это высшая точка откровения и понимания целой связки обстоятельств и смыслов. Человек расположен в мире, то есть задет, затронут миром. Это значит, что он открывает мир, вещи и себя способом, который в феноменологии называется размыканием Присутствия.

Обычное «вот-бытие» есть спокойное пребывание при чем-то. Но мир, затрагивая и привлекая человека к себе, заставляет его располагаться особым образом. Эстетическое расположение — это расположение, в центре которого находится чувство чего-то особенного, Другого, как того, что влечет к себе или отталкивает от себя человека. Влечение целиком захватывает, а не просто располагает к спокойному пребыванию, созерцанию. Импульс дает здесь необычное, нечто особенное, Другое. Исходно человек есть способ отношения к другому как чему-то абсолютно иному по отношению к эмпирически другому. Другое близко Бытию, оно есть метафизический горизонт, в котором разворачивается отношение человека как Присутствия к самому себе и ко всему другому: вещам, людям. Оно дано как удивительное, абсолютно Другое. Это нечто, стоящее над обычными чувствами человека, совершенное новое, необычайное, чудесное, и оно воспринимается как событие. Другое, к тому же, не инаковое, чужое, враждебное человеку, а дружественное, свое, очень близкое и родное, родственное, раскрывающее скрытые, таинственные глубины души. Другое по-разному являет то, что есть Бытие. Так, оркестр под управлением В. А. Гергиева, исполняя в разрушенном Цхинвале (2008 г.), на открытой сцене перед осетинским народом симфонические произведения П. И. Чайковского, Д. Д. Шостаковича, достиг потрясающего звучания, когда даже телевизионные зрители остро почувствовали безмерную скорбь и боль от бессмысленности совершенного зла. Потрясающим было то, что концерт завершился не утверждающими аккордами, восходящими к концепту «оптимистической трагедии», а вопрошанием, ожиданием ответов, обращенных ко всем слушателям как единому Человеку.

Феноменология предлагает вариант *множественного* расположения в Бытии, то есть проживание своей жизни, как бы играя различные роли на сцене, воплощаясь во множестве образов, вникая в разные состояния. Мир в ракурсе социального времени так быстро изменяется, что простое, хотя и настойчивое стремление человека успеть за чем-то, обрести что-то и стать кем-то не дает нужного результата. Между постановкой цели и ее достижением проходит малое количество времени, окружающие люди меняют свои вкусы и предпочтения, цель творческого субъекта тоже изменяется либо отодвигается, исчезает, уступая место другим целям. Каким же способом можно соединиться с «ускользающей» все время реальностью? Очевидно, посредством пластичности и изменчивости.

Именно множественность, характерная для артистизма, свидетельствует о желании и способности человека приобретать самые разные обличья, проживать самые разные состояния и жизни. Применительно к дирижированию эта грань артистизма означает как поддержание общего эмоционального тона произведения, так и его развитие. Общий эмоциональный тон исполнения есть лишь исходный момент. Эмоциональное зерно переживания проходит разные фазы, обрастая оттенками чувств, выражающими жизнь музыкального образа. Дирижер «укладывает» развитие в единство и одновременно вызывает новые его повороты. Такое движение производится и при смене контрастных частей, и в рамках одного музыкального образа.

Кроме того, дирижер, объединяя разные усилия музыкантов в единое целое, то задает сильный творческий импульс, то лишь поддерживает курс, предоставляя оркестру или хору как бы самостоятельно идти в заданном направлении. Для артистичного дирижера характерны естественные взаимопереходы форм общения и способов управления. У оркестра, хора создается ощущение свободы, веры в себя и своего дирижера, исполнение становится живым и свободным.

Однако такое состояние возможно лишь при условии подлинного контакта, который, по словам хорового дирижера С. А. Ка-

зачкова, «возникает лишь тогда, когда правда дирижерского выражения и его исполнительские действия вызывают у хора веру и переживание, когда дирижер и управляемые им певцы превращаются в единый творческий организм, дышащий музыкой, когда малейший, порой даже незаметный на глаз внутренний импульс, идущий от дирижера, угадывается в хоре неким шестым чувством. Подлинный контакт есть следствие и причина вдохновения»¹⁴⁾.

Мгновенность расположения указывает на особую цепкость ума и пластичность телесности, позволяющие быстро воспроизвести иные формы, как живые, так и неживые. Кроме того, данное свойство артистизма говорит еще и о способности мгновенно установить контакт, добиться понимания с другим человеком, а в искусстве — с большой аудиторией. В результате сценический артистизм наполняется дополнительными значениями, а именно социокультурными, когда дирижер не замыкается исключительно в академическом, элитарно-ориентированном пространстве, а обращается к самой широкой аудитории, воспринимая, в свою очередь, исходящие от нее энергетические потоки.

Артистизм раскрывается как особая форма обретения полноценного Присутствия человека в Бытии, характеризуемого особенно сложным характером нелинейных многомерных расположений. Присутствие — это естественная данность Бытия человеку. Другое как бытие дано человеку в жизнеутверждающих ситуациях. Но человек может ощущать себя не укорененным в бытии, отторгнутым от него. В таком случае очевидна данность Небытия. Наконец, человек может переживать абсурдность, бессмысленность своего существования, то есть данность Ничто. Другое как Ничто дано в ситуациях, отвергающих полноту Присутствия, в настроении беспокоящего равнодушия, в котором явлено «отсутствие Бытия». Словом, Другое концептуализируется как Бытие, Небытие и Ничто. Подлинный артист способен через цепь внешних метаморфоз «пройти» по шкале вышеупомянутых расположений. Но для чего? Для того чтобы передать живое живому,

¹⁴⁾ Казачков С. А. От урока к концерту. Казань: КГУ, 1990. С. 331.

но посредством неживого. Речь идет о переживании, чувствах, испытываемых артистом, им доносимых, внушаемых аудитории так, что множество непохожих друг на друга людей начинают ощущать себя единой душой, одной личностью.

Артистизм представляет помимо всего сказанного уникальный художественно-эстетический способ, когда субъект не только «растворяется» в потоке Бытия, принимая его формы (протейное начало человека), но и может противопоставить свою человеческую сущность изменчивому пространству — времени мироздания. Артистизм — это и способ формирования «зазора» между человеком и Бытием, возможность обретения человеком своей изменчивой, множественной сущности в личинах Другого (дионисийское начало). Дирижер в данном плане совмещает эти грани: он должен и сохранить верность тексту, и дать собственную, актуальную его интерпретацию, и воспроизвести верно зафиксированные в нотах эмоции, и пережить чувства, заложенные в самой исполняемой музыке. Иными словами, дирижеру надо перевоплотиться в определенный человеческий характер, в характер композитора и исполнять музыку так, словно она сочиняется здесь и сейчас.

«Совершенно ясно, что все непосредственно данное человеку, — говорит американский философ, основоположник прагматизма и семиотики Ч. С. Пирс, — присутствует в его сознании в настоящий момент. Вся его жизнь находится в настоящем. Но когда он спрашивает о содержании настоящего мгновения, его вопрос всегда оказывается запоздалым. Настоящее проходит, а то, что остается от него, подвергается значительному изменению»¹⁵⁾. Артистизм «оживляет» прошедшие мгновения, времена; явление артистизма предоставляет человеку возможность сотворчества и выстраивания связей со многими поколениями людей, погружая силой воображения и фантазии в прошлые эпохи, времена и утраченные жизненные миры. Через ряд сменяющихся образов возникает некто Другой, искусственный (мир, человек, живое существо),

¹⁵⁾ Пирс Ч. С. Избранные философские произведения. М.: Логос, 2000. С. 130.

иногда вымышленный, но прочувствованный, ощутимый, а значит наравне с самим артистом такой же реальный образ. Артистизм здесь, как пишет Р. К. Бажанова, есть «опыт и способ расположения, в котором потенциально заложена возможность пребывания в Другом и с Другим»¹⁶⁾.

Мы видим, что выбранные нами три взгляда на феномен артистизма дают три разных картины видения данного явления: артистизм как психическая потребность «нравиться» и «выглядеть», как способность к сценическому перевоплощению, как опыт и способ мгновенного и множественного расположения в мире. Попробуем проникнуть в суть явления артистизма несколько «с другой стороны», через феномен восприятия артистизма. Для этого мы направимся в зрительный зал на концерт классической симфонической музыки, чтобы прямо со зрительских мест наглядно ощутить артистизм дирижера.

2. Восприятие дирижерского артистизма

Что ищет человек в симфоническом концерте? Зачем он однажды направляется в вечерний час не домой, в свой искусственно созданный уют, а в концертный зал? С позиций физики, каким он заходит в концертный зал, таким и выходит из него через три часа. К нему физически ничего не прибавляется и от него ничто не убывает. Он не становится выше, больше, сильнее, богаче и красивее. Однако все-таки с человеком во время концерта что-то происходит. Если это невозможно физически измерить, сосчитать, взвесить, значит переживания, сохранившие свою силу после концерта, — есть духовные, душевные моменты, и их, в свою очередь, можно ощутить, почувствовать и запомнить. В этом процессе восприятия ведущую роль выполняет свободный выбор души. Какой бы ни был концерт по своему размаху, грандиозности, апофеозу, как бы торжественно или наоборот скуп он не был обставлен, разрекламирован, основной зрительской оценкой будет

¹⁶⁾ Бажанова Р. К. Артистизм в контексте культуры. Казань: Отечество, 2008. С. 79.

«понравилось» или «не понравилось». Именно «душа, — пишет Г. П. Меньчиков, — хочет, желает или не хочет, не желает. Она не признает насильное „надо“, — ее основной закон — „хочу“»¹⁷⁾.

Люди воспринимают концерт каждый по-своему. «Одни ищут развлечения, чтобы заполнить душевную пустоту; другие — отвлечения от повседневных забот; третьи хотят расширить свои познания в искусстве. Многие тянутся к эстетическому переживанию звуковых форм и красот. Большинство же, осознанно или инстинктивно, ищет в концерте, в музыке очищающее душу коллективное переживание и эмоциональную разрядку»¹⁸⁾, — писал С. А. Казачков. Восхищение увиденным, всепоглощающее состояние восторга, катарсическое очищение не создаются посредством одного лишь звукового восприятия. Для мощного эффекта пришедшему на концерт индивиду нужно визуальное представление, где будет задействован не только звук, но зрительный ряд.

Б. Ф. Смирнов собрал такую информацию, что окружающая людей реальность на 87 % познается при помощи органов зрения, а лишь 9 % в феномене восприятия занимает слух (все другие органы чувств задействованы на 4 %). Однако исследователь тут же оговаривается, что «по другим данным их соотношение не столь разительно: 70 %–30 %»¹⁹⁾. Действительно, каждый концерт — есть своего рода представление и даже шоу, где самый яркий артист — дирижер. Причем воздействие на зрителей оказывают не только его жесты во время исполнения произведения. Еще до того, как прозвучит первый аккорд, несомненное впечатление на публику производит собственно выход дирижера на сцену: его телесная пластика и весь внешний облик.

Советский оперный дирижер А. М. Пазовский говорил о концертном выступлении: «Вот и премьера с ее непередаваемой атмо-

¹⁷⁾ Меньчиков Г. П. Душа человека: историко-философский экскурс // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 1. С. 10, 11.

¹⁸⁾ Казачков С. А. От урока к концерту. Казань: КГУ, 1990. С. 294.

¹⁹⁾ Смирнов Б. Ф. Дирижерское искусство как художественный и социокультурный феномен: Диссертация на соискание уч. ст. доктора искусствоведения. Челябинск, 2004. С. 210.

сферой волнения, радостного и тревожного ожидания. Для каждого артиста это ни с чем несравнимый праздник, где все торжественно и необычно. Уже сама традиция появления дирижера во фраке или смокинге приподымает его самого, артистов, публику над будничностью, обыденной повседневностью»²⁰⁾. И это не случайно, так как начало концерта всегда сложная исполнительская задача: до первого звука была тишина, а первый звук это уже начало целой драматической жизни со своей формой, темпом, динамикой, агогикой. Миссия перенести слушателя из мира повседневности в мир музыки возложена на дирижера, равно как и задача продержат его три часа под «током» исполняемой музыки. «Он был великий Артист... На сцене он был Богом. Весь его облик во время дирижирования, его глаза, вдохновенное лицо — все это передавалось оркестру»²¹⁾, — вспоминает Ж. Г. Дозорцева о выступлении Н. Г. Рахлина.

С понятием артистичности связаны многочисленные восторженные отзывы об исполнителях, например, о Т. Курентзисе: «Чрезвычайно зажигающий и оркестр, и публику дирижер... Плюс абсолютно индивидуальный артистизм!»²²⁾, или о Л. Бернштейне: «Ему в равной степени удавалось истолкование классической и современной музыки. Артистизм музыканта поистине не знал предела»²³⁾. Именно таким многополярным артистизмом поражает Ю. И. Симонов, когда исполняет сюиту из балетов П. И. Чайковского. Его дирижерские жесты отчетливы; они точно соответствуют стилю и образам исполняемой музыки (испанской, русской,

²⁰⁾ Пазовский А. М. Записки дирижера. М.: Советский композитор, 1968. С. 542.

²¹⁾ Дозорцева Ж. Г. Он был великий Артист // Натан Рахлин. Материалы. Статьи. Воспоминания. Интервью. Казань: Издательский дом «Титул-Казань», 2006. С. 220.

²²⁾ Теодор Курентзис [Архив] — ForumKlassika.Ru. — дискуссии об академической музыке. — Режим доступа: <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-3513.html> (дата обращения: 09.11.2013).

²³⁾ Выдающийся дирижер XX века, композитор Леонард Бернштейн. Обсуждение на LiveInternet — Российский Сервис Онлайн-Дневников. — Режим доступа: <http://www.liveinternet.ru/users/vladk3/post233230069> (дата обращения: 09.11.2013).

неаполитанской...), оставляя неизгладимое впечатление высокой актерской искренности дирижера.

Немецкий композитор Р. Шуман после одного из выступлений Ф. Листа писал: «Нежное, смелое, благоуханное, безумное — все это проносится в течение одного мгновения. Инструмент раскален и мечет искры под руками мастера. ...Но все это надо слышать, а также видеть. Лист ни в коем случае не должен играть за кулисами: значительная доля поэзии была бы при этом утрачена»²⁴⁾. То есть помимо собственно музыкальной природы духовного, художественного и энергетического контакта музыканта со слушательской аудиторией, несомненно, существует визуальный, внешний контакт между ними.

Таким образом, внешняя сторона в дирижерской деятельности подразумевает не только технику дирижерского жеста, но весь визуальный ряд этого процесса, который по своему содержанию оказывается равным актерской игре. Действительно, если зрители концерта закроют глаза, то ни о каком артистизме дирижера не может быть и речи. Значит, сценический артистизм имеет свое бытие только посредством восприятия других людей в чужом сознании. Восприятие дирижерского артистизма возникает на основе музыки, но в момент своего существования визуальное восприятие дирижерского артистизма живет относительно автономной жизнью. Артистизм дирижера определен нами как: 1) высшая степень мастерства в исполнении музыкального произведения и совершенство дирижерской техники, 2) художественно-эстетический способ множественного и мгновенного расположения в бытии на основе превращения, что обеспечивает максимально возможную полноту Присутствия. Это означает, в конечном результате, совместное творчество, понимание и переживание новых необычайных смыслов, состояний, достижение полноты и многообразия бытия такого человека, который открыт миру и которому открыт мир. Именно такого результата достигает для себя, для му-

²⁴⁾ Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собр. ст. в двух томах. Т. II-А. М.: Музыка, 1978. С. 225.

зыкантов, а также для аудитории артистический дирижер не только в одном концерте, но и во всей своей творческой деятельности.

3. Типы дирижерского артистизма

С революционных изменений в деле управления музыкантами оркестра, организованных Р. Вагнером (примерно в середине XIX в.), и возникновения собственно профессии дирижера-интерпретатора, возникло желание выявить типичные характеристики дирижерских образов.

Некоторые музыканты и ученые предпринимали попытки выведения типизации дирижеров: русский композитор и исполнитель Н. А. Римский-Корсаков²⁵⁾, советский дирижер С. Н. Василенко²⁶⁾, польский театральный режиссер Л. Д. Ротбаум²⁷⁾, российский дирижер и психолог Г. Л. Ержемский²⁸⁾. Они классифицировали дирижерские личности следующим образом.

Н. А. Римский-Корсаков в статье «Эпидемия дирижерства» восклицал: «Сколько типов дирижера мы наблюдаем в наше <рубеж XIX–XX вв.> время!»²⁹⁾. Он вывел восемь типов: α) дирижер военного оркестра; β) дирижер итальянской оперы; γ) дирижер частной оперы; δ) дирижер большой оперы; ε) дирижер концертного учреждения; ζ) дирижер — антрепренер; η) дирижер — заграничная знаменитость; θ) дирижер случайный, то есть композитор, дирижирующий своим произведением. Очевидно, что его типология строится по формальному принципу соотнесенности дирижера с организацией, в которой он работает.

²⁵⁾ Римский-Корсаков Н. А. Эпидемия дирижерства // Музыкальные статьи и заметки. СПб.: ТИПОГРАФИЯ М. Стасюлевича, 1910. С. 121–140.

²⁶⁾ Василенко С. Н. Искусство дирижирования // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика. М.: Музыка, 1975. С. 203–207.

²⁷⁾ Ротбаум Л. Д. Опера и ее сценическое воплощение. Записки режиссера. М.: Советский композитор, 1980. 262 с.

²⁸⁾ Ержемский Г. Л. Закономерности и парадоксы дирижирования. СПб.: Деан; Ферт, 1993. 263 с.

²⁹⁾ Римский-Корсаков Н. А. Эпидемия дирижерства // Музыкальные статьи и заметки. СПб.: ТИПОГРАФИЯ М. Стасюлевича, 1910. С. 134.

С. Н. Василенко всех дирижеров делит на три категории: А) дирижеры-композиторы; В) дирижеры-профессионалы; С) дирижеры без специального высшего музыкального образования — бывшие оркестранты, любители, аккомпаниаторы. На основе личных многолетних наблюдений за коллегами-современниками он проводит дифференциацию по принципу профессиональной подготовки к деятельности. При этом наивысшим дирижерским типом он признает тип дирижеров-профессионалов, а дирижеров-композиторов и дирижеров без специального высшего музыкального образования оценивает значительно ниже.

Л. Д. Ротбаум представляет себе четыре основных типа дирижеров музыкальных театров: а) дирижер-*вождь* — музыкант-диктатор, который считает себя первой и главенствующей персона в спектакле; б) дирижер-*ментор* — схожий диктаторский тип дирижера с акцентуацией на постоянное педантичное «учение» вверенного ему оркестра; в) дирижер-*отец* — противоположность двум выше представленным типам; данный дирижер отечески относится к музыкантам оркестра и певцам, всегда готов прийти им на помощь в концертном выступлении; г) дирижер-*партнер* — наиболее желательный для оперного театра, на взгляд Л. Д. Ротбаум, тип дирижера. Главное здесь — соотнести «кто из них <дирижерских типов> наилучшим образом способствует наибольшей плодотворности работы певца с музыкальным руководителем спектакля и режиссером, особенно в момент, когда надо предстать перед публикой»³⁰⁾. Данная типология, хотя формально имеет отношение только лишь к театральным дирижерам, в то же время с успехом может быть применена и к симфоническим дирижерам.

Г. Л. Ержемский классифицирует дирижеров по психологическим чертам. Его типология выглядит следующим образом:

- а) «ремесленники-регулировщики» — группа музыкальных управляющих, ставящих своей целью выполнение организационных музыкальных задач, таких как поддержка необходимого

³⁰⁾ Ротбаум Л. Д. Опера и ее сценическое воплощение. Записки режиссера. М.: Советский композитор, 1980. С. 231.

темпо-метро-ритма произведения, регулировка синхронности действий, выполнение динамических оттенков и нюансов;

- б) «дирижеры-иллюстраторы» — группа дирижеров, характеризующаяся своей приверженностью к двигательному жестопластическому управлению. Это направление чем-то сродни балету. Подобные дирижеры, «запустив» оркестр, начинают переживать музыку как бы под аккомпанемент играющего оркестра, одновременно пытаясь найти изобразительный аналог происходящему в нем исполнительскому процессу;
- в) «дирижеры-реставраторы» — это музыканты с доминированием теоретического (аналитического) типа мышления. Их главная задача — воссоздание аутентичных авторских указаний «в первоначальном» виде;
- г) «дирижер-созидатель». Основа его деятельности есть внутреннее исполнительство и тесное творческое взаимодействие с музыкальным коллективом. Все его профессиональные функции направлены на целостное эмоциональное восприятие произведения. Дирижирует он не столько посредством физических действий, сколько волевыми побуждающими к действиям импульсами.

Однако трактовки дирижерских типов, предложенные С. Н. Василенко, Г. Л. Ержемским, Л. Д. Ротбаум, Н. А. Римским-Корсаковым в настоящее время далеки от философско-культурологического видения проблемы. Ими как видными музыкантами было обращено внимание на формальную сторону дирижерской профессии, на психологические моменты взаимодействия дирижера со своим коллективом. Но они оставили в стороне такие важные составляющие дирижерской деятельности, как: постоянное влияние на процесс дирижирования внешних культурных факторов, появление у талантливых дирижеров внутреннего философского предслышания новых этапов «разворачивания» духа времени. К тому же никогда ранее типы дирижерства не рассматривались в свете феномена артистизма, как вида специфической актерской игры, хотя еще дирижер Б. Вальтер отмечал: «Таким образом, пе-

ред музыкантом-исполнителем лежит тот же путь перевоплощения, что и перед актером — непосредственно от своего „я“ к „другому“»³¹⁾. Нами предлагается вывести типологию профессиональных дирижеров, исходя из анализа артистических способностей той или иной личности.

Западноевропейские представители

Первым дирижером-исполнителем, полностью посвятившем свою жизнь дирижерской профессии, стал немецкий маэстро Ганс (Ханс) Гвидо фон Бюлов (1830–1894). Он стал прототипом всех последующих дирижеров, поэтому стоит рассмотреть его личный путь, а вместе с тем — формирование в немецкой музыкальной культуре базисного типа дирижера.

Воспитание детей в разрозненной на десятки княжеств немецкой земле второй четверти XIX столетия было с современных дидактических позиций крайне жестким и деспотичным. Считалось, что ребенок (особенно мальчик) должен научиться беспрекословному подчинению воле старших. Только пройдя этот путь, став взрослым, можно было начать диктовать свои желания и требовать их выполнения. Пройдя подобные стези воспитания в родном доме, Г. фон Бюлов под воздействием родительского мнения поступил в Берлинский университет. Окончив юридический факультет, Г. фон Бюлов увлекся новыми музыкальными течениями — принялся заниматься композицией. Но на композиторском поприще не получил скорого признания. Не желая быть «не первым», Г. фон Бюлов отдал себя в распоряжение великого Р. Вагнера.

Научившись вдохновенно дирижировать чужими произведениями как своими собственными (ранее композитор всегда был по совместительству и дирижером своих произведений), Г. фон Бюлов сумел занять срединное положение между композитором и оркестром. «Nur der Taktstock Wagner»³²⁾ — таким стало новое credo

³¹⁾ Вальтер Б. О музыке и музицировании // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. I. М.: Музгиз, 1962. С. 13.

³²⁾ Перевод с нем.: «Всего лишь дирижерская палочка Р. Вагнера».

Г. фон Бюлова, первого профессионального дирижера в истории дирижерского исполнительства (он нигде не учился дирижированию, но впервые стал зарабатывать дирижерской профессией).

10 июня в Мюнхенском театре Р. Вагнер впервые в музыкальной истории счел нужным доверить своему ученику-коррепетитору премьерное исполнение своей авторской драмы «Тристан и Изольда». Так впервые композитор, автор музыкального сочинения не стал сам проводить в качестве дирижера премьеру. И эта дата — 10 июня 1865 г. — стала датой рождения новой профессии — дирижера-профессионала. Доверенным лицом Р. Вагнера явился его ассистент Г. фон Бюлов. Именно ему было суждено стать первым профессиональным дирижером в истории музыкально-исполнительского искусства. Но какой личной трагедией было это время для Г. фон Бюлова, и в какой трагической обстановке возникло дирижерское исполнительство! Этот трагизм очень важен для постижения основы возникновения семантики диктата и диктаторства в дирижировании. Поэтому данный момент требует рассмотрения, несмотря на свою частность.

В двадцатипятилетнем возрасте Г. фон Бюлов познакомился с Козимой Лист, дочерью Ф. Листа. Они сошлись в едином чувстве благоговения перед творчеством и личностью Р. Вагнера. Вскоре, в 1857 г., молодые люди сочетались браком. Из католического собора, завершив официальную процедуру, молодожены отправились в Цюрих, чтобы получить непосредственное благословение жившего там Р. Вагнера. Преданность их была столь велика, что молодые родители называли своих детей именами героев драм Р. Вагнера, жили наставлениями и заветами своего учителя. С 1863 г. они стали жить все вместе — втроем (Г. фон Бюлов, К. Лист и Р. Вагнер). В один из дней, предшествовавших премьере «Тристана и Изольды», в зал принесли новость, что К. Лист родила дочь, которую тут же назвали Изольдой³³⁾. И официальный муж — Г. фон Бюлов, и фактический отец — Р. Вагнер признали эту весть «откровением

³³⁾ Первоначально ей была дана фамилия Бюлов, но в последующем, в зрелом возрасте Изольда взяла фамилию Вагнер.

свыше». В 1867 г. К. Лист родила еще одну дочь Р. Вагнеру, и только в 1870 г. Г. фон Бюлов развелся. Не выдержав более смеха и надругательств в газетах и в обществе относительно своей личной жизни, Г. фон Бюлов серьезно заболел. Родственникам пришлось поместить его в лечебницу для душевнобольных. Вскоре он вышел из больницы и всю последующую свою жизнь продолжал исполнять и прославлять великого Р. Вагнера³⁴⁾.

Все жизненные перипетии Г. фон Бюлова привели со временем к возникновению классического дирижерского типа — *дирижера-диктатора*. Истерзанный деспотичными родителями и бессердечием великого композитора, Г. фон Бюлов воспроизвел их варварское общение с ним в отношениях со своими оркестрами, как он подчеркивал, «во имя верховной власти». Именно такая работа Г. фон Бюлова «на износ» с молодым Берлинским филармоническим оркестром подняла деятельность этого оркестра до мирового эталона коллективной целостности, музыкальной сыгранности и самоуважения к себе. В культурном отношении, благодаря успехам оркестра, Берлин стал одной из крупнейших музыкальных столиц мира.

Дирижируя все наизусть, «доставая» звуки как бы из воздуха, Г. фон Бюлов подключил и артистический дар: он сыграл роль такого дирижера, деятельность которого была окутана атмосферой мистицизма, недосказанности; движения его рук оказывали гипнотическое воздействие. Он вкладывал в каждый жест столько неистовой страсти, что люди невольно начинали испытывать страх и трепет. К подобному эффекту будут стремиться в последующее время почти все симфонические дирижеры, а диктаторский канон, созданный Г. фон Бюловым, превратится в неременную основу последующей истории дирижерского управления.

Следующими представителями данной профессии были дирижеры так называемой «большой послевагнеровской пятерки»:

³⁴⁾ Дж. Марек писал: «Преданность Бюлова Рихарду Вагнеру была почти рабской. Она поглотила все его существо, и ни уход жены к Вагнеру, ни грязные сплетни вокруг их брака не смогли охладить это **о б о ж а н и е** <разрядка моя. — В. К.>». Марек Дж. Рихард Штраус. Последний романтик. М.: Центрполиграф, 2002. С. 51.

Г. Рихтер (1843–1916), Ф. Мотль (1856–1911), Г. Малер (1860–1911), А. Никиш (1855–1922), Ф. Вейнгартнер (1863–1942). Величайшая культура, огромное дарование и непреклонная воля в выполнении заветов вагнеровского исполнительского гения характеризуют этих мастеров. Особое место в истории дирижерского искусства занимает младший представитель «пятерки» Феликс Вейнгартнер. Начав артистическую деятельность в ту пору, когда еще жили и творили основатели дирижерского исполнительства, он завершил свой путь почти в середине XX в. Таким образом, этот артист стал как бы связующим звеном между школой XIX в. и современным дирижерским искусством.

Ф. Вейнгартнер представлял явно отличный от своего предшественника Г. фон Бюлова тип *дирижера-деятеля*. Склонный к всевозможным не музыкальным выступлениям, интеллектуальным диспутам, судебным процессам, неоднократно женатый, он писал статьи, памфлеты по разнообразным поводам. Ф. Вейнгартнер был автором популярной в свое время книги по дирижированию с заимствованным у Р. Вагнера названием «Über das Dirigieren»³⁵⁾. Именно Ф. Вейнгартнер показал, что профессия дирижера не есть только чисто музыкальная работа с оркестром: она имеет характер обширной социальной деятельности.

Ключевыми положениями теоретической деятельности Ф. Вейнгартнера стали: борьба с экстравагантностью, вычурностью интерпретаций и стремление к целостности исполнения произведений. «Стремление к сенсации и оригинальности, — говорил он, превратилось просто в безумие, охватившее в своем потоке и юнцов, не умеющих еще вести себя, но требующих прав на самобытность, и талантливых, но слабовольных артистов, наталкивая последних на нелепые поступки»³⁶⁾. Ф. Вейнгартнер интуитивно предугадал начало движения музыкального искусства в сферу денежных отношений, «предсказав» дальнейшее «упрощение» интерпретаций

³⁵⁾ Перевод с нем.: «О дирижировании».

³⁶⁾ Вейнгартнер Ф. О дирижировании. Л.: ТРИТОН, 1927. С. 19.

и выхолащивание идейной составляющей любого концертного выступления. «Публика обычно принимает странности за истинную трактовку, а потеряв здоровое чутье, потом уже будет требовать этих странностей и не сможет обходиться без пикантной прикрасы»³⁷⁾, — отмечал Ф. Вейнгартнер.

Он уже в начале XX в. предвидел отток хороших артистов и музыкантов в Северную Америку — новый «центр мира» — для самореализации и достижения личного материального успеха. Дирижер дал одним из первых свою отрицательную оценку явлениям элитных выступлений, закрытых концертов, на которые приглашались самые великие музыканты, но в тех условиях отсутствия аудио и видеозаписывающей аппаратуры эти выступления оказывались оторванными от слушателей. Ф. Вейнгартнер считал, что музыка обязана воспитывать, направлять к постижению высоких ценностей духа именно людские массы. Поэтому его интересовала музыкальная жизнь молодой Советской России, и он несколько раз гастролировал в Москве и Петрограде.

В концертной практике Ф. Вейнгартнер стал ярким представителем классических исполнительских трактовок, где точность темпов, динамики и нюансов сочетается с «попаданием» в стиль и дух произведения. Он учил развивать художественный вкус, безукоризненно знать партитуру и главной ценностью дирижерского искусства называл умение передавать свое понимание исполнителям. По его мнению, на репетиции дирижер «только работник, хорошо знающий свое ремесло»³⁸⁾, а на концерте он должен стать вдохновенным артистом, чтобы сплотить оркестр в едином действии с единой целью: показать людям музыкальное сочинение так, как слышал его композитор. «Прекрасно исполнить прекрасное произведение — должно быть его <дирижера> высшим триумфом»³⁹⁾.

³⁷⁾ Вейнгартнер Ф. О дирижировании. Л.: ТРИТОН, 1927. С. 30.

³⁸⁾ Там же. С. 43.

³⁹⁾ Там же. С. 44.

Следующей ключевой личностью в истории дирижерского артистизма можно считать, по единогласному мнению исследователей, величайшего дирижера XX в., немецкого музыканта Вильгельма Фуртвенглера (1886–1954). Рожденный в культурнейшей семье известного археолога, в свое время проводившего раскопки Олимпии, он посвятил свое детство учебе, а жизнь — созерцанию музыки. В. Фуртвенглер, благодаря несомненной музыкальной одаренности, уже в девятнадцать лет дебютировал в качестве главного дирижера с Мюнхенским филармоническим оркестром. В последующем он стал главным дирижером Венского филармонического и Берлинского филармонического оркестров, руководителем Зальцбургского и Байрейтского фестивалей (наивысшие музыкальные посты в Европе). Он один из немногих крупнейших дирижеров того времени, кто остался и провел все годы в нацистской Германии вплоть до середины декабря 1944 г.

Сценический артистизм В. Фуртвенглера представляет собой редкий тип управления — *интеллектуально-поэтический*. Являясь прямым продолжателем немецких традиций, он придал произведениям Л. ван Бетховена, И. Брамса, Р. Вагнера глубину трактовок и захватывающий артистизм исполнения. «Удивительная смесь артистического инстинкта и интуиции с возвышенной интеллектуальностью»⁴⁰⁾ — такова основная черта его исполнений. Он хорошо знал, какое артистическое впечатление производит на зрителей, дирижируя на сцене, словно молясь у алтаря. В оркестровой яме, невидимый публике, он дирижировал совсем по-другому: строго по партитуре. Тем не менее, за В. Фуртвенглером закрепилась метафора — «поэт среди дирижеров», «единственный в своем роде, неподражаемый»⁴¹⁾.

В. Фуртвенглер обладал эксклюзивной, специфически-непо-

⁴⁰⁾ Лебрехт Н. Маэстро Миф. Великие дирижеры в схватке за власть. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007. С. 104.

⁴¹⁾ Пятигорский Г. П. Виолончелист. Фрагменты из книги // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 5. М.: Музыка, 1970. С. 136.

вторимой свободной дирижерской техникой⁴²⁾ (есть сохранившиеся видеозаписи). «Он извивался на своем постаменте, — пишет Н. Лебрехт, — пританцовывая, иногда напевая, проделывая руками круговые движения, которые даже отдаленно не напоминали ритмичное „задавание“ темпа»⁴³⁾. Внешняя точность исполнения не имела особой ценности для человека, пытавшегося извлекать скрытую интимно-переживаемую и одновременно общественно-значимую идею сочинения⁴⁴⁾. Вопреки этому уникальному стилю дирижирования, а может быть именно благодаря ему, музыканты под управлением В. Фуртвенглера оказывались в гипнотическом подчинении его личной воле, непосредственно раскрывающей внутренний артистический потенциал каждого из них.

Максимальный контраст в дирижерских типах можно видеть на примере двух современников, оказавшихся абсолютными артистическими противоположностями: В. Фуртвенглера и Артуро Tosканини (1867–1957). Самый популярный дирижер XX в., известный просто как «маэстро», и спустя много лет после своей смерти остался «первым дирижером» в мировой музыкальной культуре.

⁴²⁾ О феноменальной технике В. Фуртвенглера в своих дневниках пишет Л. М. Гинзбург: «Итак, маэстро встал за пульт. Несколько слов приветствия. Затем вполголоса: „Пятая симфония — сначала...“ Рука дирижера вырисовывает в воздухе какие-то круги, петли, делает непонятные пассы, затем молниеносно палочка, как у фехтовальщика шпага, делает выпад, останавливается, и спустя 2–3 секунды... вдруг мощно и абсолютно вместе раздается начальный „мотив судьбы“. Я чуть не подскочил от неожиданности. В мыслях: „Не может быть! ...почему вместе?“ ...И снова удивительно точное вступление всего оркестра после так называемого „лишнего“ такта, хотя ему предшествовало такое же непонятное „колдовство“ палочки. Так не может быть, не должно быть!». Гинзбург Л. М. *** // Фуртвенглер В. Статьи. Беседы. Из записных книжек // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика. М.: Музыка, 1975. С. 436, 437.

⁴³⁾ Лебрехт Н. Маэстро Миф. Великие дирижеры в схватке за власть. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007. С. 104.

⁴⁴⁾ Техника В. Фуртвенглера так и осталась никем не повторенной. Однако многие последующие известные дирижеры, в частности Л. Бернштайн, отмечали, что в действительности музыка идет не от движений, а сквозь них. «На семь я могу научить дирижировать любого... — говорил Л. Бернштайн, — а на два, на три и на четыре очень сложно. — „Почему, Ленни?“ — изумлялся я <В. Т. Спиваков>. А он отвечал: Потому что должна быть музыка „between“ — между движениями». Спиваков В. Т. Мимолетности. М.: Музыка, 2004. С. 99.

Он привнес в дирижерскую профессию абсолют авторитарности, безусловное подчинение личной, субъективной воле дирижера⁴⁵⁾. А. Тосканини — ярчайший представитель типа *абсолютного дирижера-диктатора*.

А. Тосканини родился в противоположность своему немецкому современнику В. Фуртвенглеру в бедной крестьянской семье, в итальянской Парме. Почти с рождения оставленный на попечении бабушки с дедушкой, с девяти лет он стал жить и учиться в Пармской консерватории-интернате, в восемнадцать лет вышел оттуда с отличным аттестатом по своей основной специальности (игре на виолончели) и сразу покинул Италию — уплыл в Бразилию, где устроился работать виолончелистом в оркестр разъездной оперной труппы. В 1886 г. дирижер этого музыкального коллектива заболел, а к пульту вышел молодой А. Тосканини и продирижировал оперой «Аида» Дж. Верди. Так началась, наверное, самая головокружительная карьера в сфере дирижерской деятельности.

В Италии в это время происходил расцвет композиторской школы, связанный в первую очередь с деятельностью гениального Дж. Верди, однако талантливых исполнителей явно не хватало. Многие музыканты работали с французским, немецким репертуаром, а новые итальянские оперы либо проваливались, либо вообще писались «в стол», и их никто не исполнял. «Либреттист и собрат композитора <Дж. Верди> А. Бойто молился вслух о появлении в стране дирижера, который бы очистил <национальное итальянское> искусство»⁴⁶⁾. И вот в 1898 г. пост главного дирижера миланского оперного театра La Scala занял А. Тосканини. Уже спустя два сезона этот театр стал одним из ведущих в мире, и его репутация по-прежнему очень высока.

Триумф А. Тосканини связан не только с великой музыкой

⁴⁵⁾ См.: Артуро Тосканини. Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 6. М.: Музыка, 1971. 312 с.; Искусство Артуро Тосканини. Воспоминания, биографические материалы. Л.: Музыка, 1974. 272 с.; Тарасов Л. М., Константинова И. Г. Артуро Тосканини, великий маэстро. СПб.: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ; Лань, 2011. 608 с.

⁴⁶⁾ Лебрехт Н. Маэстро Миф. Великие дирижеры в схватке за власть. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007. С. 85.

Дж. Верди, но и со способностью А. Тосканини находить молодых талантливых певцов, «раскручивая» их и подбирая для них «выигрышные» партии. Он «зажег» такие звезды, как: лирический тенор Э. Карузо, бас Ф. И. Шаляпин, баритон А. Скотти, лирическое сопрано Р. Сторчио. Он ввел в симфоническую музыку доктрину буквализма: абсолютную точность исполнения того, что написано в нотах; никаких «вольностей» интерпретации, ничего «от себя». Так, парадоксальным образом, был запущен механизм нивелирования композиторского начала. Сильнейшая артистическая составляющая сценической деятельности А. Тосканини совместно с неизменно звучащего нотного текста вывели на первый план музыканта-интерпретатора. Благодаря А. Тосканини главной персоной в музыке стал дирижер (интерпретатор), а не композитор (автор).

Когда положение в Италии стало крайне сложным, семидесятилетний маэстро покинул родину (1937 г.) и стал работать в США, где специально для него одним из центральных телевизионных каналов был создан симфонический оркестр NBC. Все концерты из специальной студии стали транслироваться в прямом эфире между телесериалами и ток-шоу. Так А. Тосканини стал первым дирижером в мире, получившим свою постоянную массовую аудиторию, а для большинства людей и единственным известным им маэстро. Записи этих выступлений выходили в невиданных ранее тиражах, став специфическим интеллектуальным артефактом. Каждая семья пыталась завладеть новой пластинкой великого маэстро. Собирать грамзаписи стало модным и популярным: их выставляли на полках в гостиных как символ исповедуемых их обитателями культурных ценностей и тяги к прекрасному. Так академическая музыка начала исполнять роль «китча», то есть приобрела потребительскую форму.

В Европе послевоенного времени «зажглась» новая «суперзвезда» — Герберт фон Караян (1908–1989). Уже немолодой, тридцатисемилетний дирижер с 1945 г. начал делать первые шаги в мире музыки. Но это была его вторая жизнь. В первой своей жизни Г. фон Караян — главный дирижер Берлинской государственной оперы (во времена Третьего рейха), «Das Wunder Kara-

jan»⁴⁷⁾ — само олицетворение арийского превосходства. Дважды член НСДАП⁴⁸⁾ (Национал-социалистической немецкой рабочей партии), он в свое время выступал во фраке с повязанной на рукаве свастикой. Переход во вторую жизнь для маэстро был драматичным: после окончания войны последовал полный запрет на концертную деятельность, он находился под следствием, которое вели союзники, но сумел преодолеть трудности и стать одним из крупнейших дирижеров мира.

Когда в 1946 г. Г. фон Караян отстранили от публичных выступлений, его музыкальный агент, англичанин У. Легг, смог добиться официального разрешения на создание музыкальных записей. И таким образом, ко времени, когда Г. фон Караяну разрешили вести концертную деятельность, публика была «готова» к его триумфальной встрече, так как записи его исполнений с британским оркестром «Philharmonia» («Филармония») уже успели превратить дирижера в мировую музыкальную знаменитость. Действительно, с появлением долгоиграющих пластинок и стереофонического звука записи окончательно закрепили свое главенство над живым исполнением. Родилась массовая аудитория, и Г. фон Караян со своими сверхтиражами превратился в главную медиа-фигуру — *дирижера-бизнесмена и шоумена*.

Когда эксцентричный Г. фон Караян дирижировал в Metropolitan Opera, то поднял дирижерский подиум, чтобы быть на виду у публики; в Байрейте он пожелал прорезать отверстие в загородке оркестровой ямы, чтобы публика смогла видеть дирижера полностью⁴⁹⁾. При работе с Берлинским филармоническим оркестром (унаследованным от В. Фуртвенглера и руководимым Г. фон Кара-

⁴⁷⁾ Перевод с нем.: «Чудо — Г. фон Караян».

⁴⁸⁾ Первый раз Г. фон Караян вступил в нацистскую партию в 1933 г. в Зальцбурге. Затем, в этом же году, он второй раз (уже торжественно) вступил в ряды НСДАП в столице — Берлине.

⁴⁹⁾ Стоит отметить, что «Байрейтский театр строился по замыслу Вагнера, который считал, что во время исполнения его музыкально-сценических произведений ни дирижер, ни артисты оркестра не должны быть видны слушателям, чтобы не отвлекать их внимания от восприятия музыки и сценического действия». Бэлза И. Ф. Мастер из Зальцбурга // Робинсон П. Караян. М.: Прогресс, 1981. С. 16.

яном до самой смерти) он дирижировал наизусть с закрытыми глазами, и критики единодушно отмечали его как непревзойденного мастера устраивать и театральный спектакль на подиуме, и шоу-представление на телевидении.

Многие критики, в особенности британский критик Н. Лебрехт в работе «Маэстро Миф. Великие дирижеры в схватке за власть»⁵⁰⁾, вменяют Г. фон Караяну в вину то, что он раскрутил разрушительную инфляционную спираль, требуя огромных гонораров за исполнение. Во время пребывания в должности директора исполнительских организаций, финансируемых за счет общественных средств, таких как Венский филармонический оркестр, Берлинский филармонический оркестр и Зальцбургский фестиваль, он начал платить приглашенным звездам заоблачные гонорары, а также стал постоянно поднимать размер своего собственного вознаграждения. Однако, первый дирижер-шоумен Г. фон Караян остался в памяти величайшим музыкальным дирижером XX в., способным исполнять музыку во всей ее полноте и красоте посредством воли, жестов и артистизма⁵¹⁾.

Крупным артистическим дирижером современности является японский дирижер Сейдзи Одзава (род. в 1935 г.). Став уже в юном возрасте концертирующим дирижером, он отправился в Европу, где завоевал первую премию на Международном конкурсе дирижеров в Безансоне (Франция), председателем которого был ведущий французский дирижер Ш. Мюнш. Не останавливаясь на этом, С. Одзава направился в Северную Америку, чтобы «расширить горизонты». В музыкальном центре Тагвуда он был назван лучшим студентом и получил премию имени С. А. Кусевицкого (русского дирижера, эмигрировавшего после революционных событий

⁵⁰⁾ Лебрехт Н. Маэстро Миф. Великие дирижеры в схватке за власть. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007. 448 с.

⁵¹⁾ См.: Робинсон П. Караян. М.: Прогресс, 1981. 168 с.; Alby C., Caron A. Karajan. Eine Hommage an den großen Dirigenten. Scherz: Arte edition, 2000. 143 s.; Ludwig Ch. ...und ich wäre so gern Primadonna gewesen: Erinnerungen. Berlin: Henschel Verl., 1999. 296 s.; Mödl M. So war mein Weg. — Berlin: Parthas, 1998. 220 s.; Seifert W. Günter wand: so und nicht anders: Gedanken und Erinnerungen. — Hamburg: Hoffmann und Campe, 1999. 528 s.

1917 г.). Став с 1972 г. главным дирижером Бостонского симфонического оркестра, С. Одзава сохранил свое главенство в Японии, попутно работая приглашенным дирижером в различных европейских оркестрах. В 2002 г. он принял приглашение занять пост музыкального директора Венской государственной оперы. Так, благодаря глобализационным процессам, информационным технологиям, свободе и скорости перелетов, возник новый *синтетический тип «странствующих»* дирижеров. О дирижере С. Одзава говорят как о «реактивном» дирижере, способном практически одновременно выступать в разных концертных залах, находящихся в разных частях света. Его странствования — это результат феноменальной энергии и физического здоровья. Почти все современные музыканты-исполнители оказались в таких условиях, ибо только постоянные гастроли дают современному артисту достойную заработную плату⁵²⁾.

Одним из ведущих дирижеров конца XX – начала XXI вв. является израильский дирижер Даниэль Баренбойм (род. в 1942 г.). Дебютировав в 1952 г. как пианист в Вене, он играл с такими дирижерами, как О. Клемперер и В. Фуртвенглер. Творчество последнего оказало на Д. Баренбойма неизгладимое впечатление истинности и совершенства. Таким образом, тип дирижера-интеллектуала оказался наиболее притягательным для молодого музыкального руководителя. Однако данный дирижерский тип в творческой деятельности Д. Баренбойма усилился чертами артистических типов дирижера-деятеля и дирижера-шоумена.

С 1965 г. Д. Баренбойм возглавил Английский камерный оркестр. Огромный успех ему принесло аутентичское исполнение с этим коллективом цикла всех концертов В. А. Моцарта, где он играл за фортепиано и одновременно дирижировал из-за инструмента. На фоне грандиозного успеха Д. Баренбойм стал всеми

⁵²⁾ «На смену статике затяжных репетиций теперь пришла динамика гастрольной системы. Но незыблемым остается одно: дирижер — это мозговой центр и смысловая доминанта оркестрового мира, средоточие музыкальности, культуры, интеллекта, мастерства». Конорева Е. В. Музыка Клода Дебюсси в интерпретации французских дирижеров: Автореферат дис. на соискание уч. ст. кандидата искусствоведения. М., 2012. С. 11.

силами «поднимать» из забвения камерную музыку, намеренно забытую предыдущими дирижерами-титанами. С 1975 по 1989 гг. он четырнадцать лет успешно возглавлял «Orchestre de Paris» («Оркестр Парижа»). С 1991 по 2006 гг. дирижировал Чикагским симфоническим оркестром. С 2006 г. Д. Баренбойм стал дирижером миланского театра La Scala. Д. Баренбойм за заслуги в сферах, выходящих за пределы музыки, в частности, в деле укрепления мира между народами, получил множество высших государственных наград. Кипучая деятельность дирижера по восстановлению мира на Ближнем Востоке стала визитной карточкой его гуманитарной миссии. Так, во время обстрелов Израилем сектора Газа (2007 г.) Д. Баренбойм провел концерт в Рамалле, и, имея израильское гражданство, принял палестинское подданство. Через несколько часов после его выступления Египет открыл границы для беженцев и гуманитарной помощи. Так дирижер смог связать музыку с политикой, привлечь внимание всего мира к межэтническим проблемам этого региона, превратил симфонический концерт в акт миротворчества *Urbi et Orbi*. Яркая личная роль этого человека сделала его первым *дирижером-политиком*.

Одним из самых харизматичных и артистичных дирижеров современного мира признается английский маэстро — сэр Саймон Рэттл (род. в 1955 г.). Он представляет как бы возрожденный, но на самом деле сформированный в XX в., тип *просто классического дирижера*. Его основной работой является музыка, работает он в одном оркестре, живет почти постоянно в одном городе и самым главным критерием успешного выступления считает наилучшим образом выученную нотную партитуру. Музыкант от рождения, С. Рэттл в пятнадцать лет выступил с собственным набранным любительским оркестром в Ливерпуле. Но лишь закончив отделение литературы Оксфордского университета, он в 1980 г. принял приглашение возглавить Симфонический оркестр Бирмингема в тяжелый момент оркестрового бунта. С. Рэттл утихомирил музыкантов оркестра и представил идею-концепцию развития коллектива, а также решил финансовые вопросы. Спустя десять лет данный симфонический оркестр обрел всемирную славу.

Сам С. Рэттл называет себя и свою карьеру «старомодной», но следование именно этому направлению позволяет ему быть ведущим дирижером современности, сохраняя при этом свое душевное здоровье. В 2003 г. Берлинский филармонический оркестр (единственный оркестр, тайным голосованием выбирающий себе дирижера) заключил с ним контракт на девять лет до 2012 г. За эти годы оркестром совершены ошеломительные по успеху гастротуры во многих странах; в 2006 г. С. Рэттл со своим оркестром выступил в Москве. «Дирижировать этим оркестром — работа, которую невозможно довести до конца. Она бесконечна»⁵³⁾, — говорит С. Рэттл. Берлинский филармонический оркестр состоит из музыкантов наивысочайшего уровня. Каждый музыкант оркестра может вести сольную деятельность (что многие и делают, успешно записывая свои диски). Задача дирижера не заключается в поднятии общего уровня оркестра, выучивания нотного текста (музыканты БФО исполняют многие сложные произведения наизусть). Для С. Рэттла более важно воплощать в своем творчестве новые художественные идеи.

Таким образом, история дирижеров-интерпретаторов с середины XIX в. и по настоящее время насчитывает десятки выдающихся артистических личностей. Все они вели яркую артистическую жизнь на сцене и снискали признание публики. Каждый дирижер представлял свой неповторимый стиль работы с оркестром, свою форму концертного выступления. Однако во всем многообразии дирижерского артистизма нами было выявлено три базовых типа: *дирижер-диктатор, дирижер-деятель, дирижер-интеллектуал*.

Российские представители

Благодаря существованию в Российской империи двух культурных столиц — Санкт-Петербурга и Москвы, первыми профессиональными дирижерами XIX в. принято считать двух музыкантов, работавших каждый в своем городе — Э. Ф. Направни-

⁵³⁾ Саймон Рэттл: «Время Караяна ушло безвозвратно?» Belcanto.ru. — Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/08042928-2.html> (дата обращения: 10.11.2013).

ка и В. И. Сафонова. Эта дирижерская «пара» своим творчеством открыла и популяризировала отечественную оперную и симфоническую музыку. Имея разные характеры и манеры работы с оркестром, они добились безусловного признания русской музыки и русского исполнительского искусства за рубежом и во всем мире.

Эдуард Францевич Направник (1839–1916), чех по происхождению, российский гражданин с 1874 г. В течение почти пятидесяти лет (с 1869 г.) Э. Ф. Направник являлся главным дирижером столичного, в то время, Мариинского Императорского театра. Приезд Э. Ф. Направника в Россию совпал с порой мощного расцвета оперного творчества русских композиторов-классиков. Правда, обстановка, которую встретил в театре новый дирижер, была очень сложной. Вкусы высших слоев общества тяготели исключительно к итальянской опере. На постановки итальянских спектаклей шли почти все средства театра; приглашенные певцы оплачивались в разы больше, нежели российские солисты. Существовало даже два артистических состава: привилегированный для исполнения зарубежных спектаклей, второй состав — для редких русских постановок. В то время «существование артистов „русского“ хора и оркестра было и вовсе жалким»⁵⁴⁾.

Под управлением Э. Ф. Направника состоялись премьеры практически всех русских опер, созданных в то время и ставших в последующем основой отечественного репертуара. Как дирижер он провел первое исполнение таких опер-шедевров, как «Каменный гость» А. С. Даргомыжского, «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова, «Пиковая дама» П. И. Чайковского. Репетиционную работу Э. Ф. Направника характеризовала волевая авторитарность, безукоснительность исполнения дирижерских требований. «Все слышавшие Направника отмечали его строгий, скупой жест. Ничего лишнего, ничего показного, обраща-

⁵⁴⁾ Гордеева Е. М. «Дубровский» Э. Ф. Направника. М.: Музгиз, 1960. С. 6.

ющего на себя внимание... Иногда во время спектакля, заметив в оркестре что-то неладное, Эдуард Френцевич мог позволить себе вовсе перестать дирижировать: он поворачивался к виновным лицом и смотрел на них. Этого оказывалось достаточно, чтобы восстановить порядок»⁵⁵⁾, — писала Л. В. Михеева. Таким образом, Э. Ф. Направника можно соотнести с типом *дирижера-диктатора*, хотя этот типаж не стал для него абсолютной моделью.

В музыкальной Москве проходила деятельность первого национального русского дирижера Василия Ильича Сафонова (1852–1918). Начав с карьеры пианиста, он впоследствии серьезно увлекся дирижированием. Будучи с 1889 г. ректором Московской консерватории и вплоть до своего ухода с этого поста в 1905 г., В. И. Сафонов организовывал общедоступные концерты, часто дирижируя оркестром Московского отделения Императорского Русского музыкального общества (на тот момент он был единственным в Москве полностью укомплектованным, самостоятельным симфоническим коллективом). В. И. Сафонов являлся активным, много интересующимся, много выступающим представителем дирижерской профессии. Его дирижерский тип более тяготеет к типу *дирижера-деятеля*.

Еще со времен Н. Г. Рубинштейна было заведено, что ректор Московской консерватории одновременно исполнял обязанности директора Московского отделения ИРМО и его главного дирижера. С большой тщательностью В. И. Сафонов относился к подбору репертуара концертов, составу исполнителей. Например, чтобы повысить авторитет и популярность симфонических собраний, в сезоне 1889–1890 гг. для проведения концертов были приглашены М. М. Ипполитов-Иванов, С. И. Танеев, П. И. Чайковский. В концертах, наряду с западной классикой, все чаще стала звучать русская музыка, произведения молодых композиторов (А. Ф. Гедике, Р. М. Глиэра, А. Н. Скрябина). Обновился и состав исполнителей.

⁵⁵⁾ Михеева Л. В. Дирижер. Наставник. Человек // Эдуард Францевич Направник. М.: Музыка, 1985. С. 88, 89.

Для проведения концертов В. И. Сафонов нередко приглашал зарубежных дирижеров — Ф. Вейнгартнера, Ш. Ламурё, А. Никиша, Г. Рихтера, К. Сен-Санса.

В. И. Сафонов приглашали руководить рядом зарубежных коллективов. Так, в 1906–1909 гг. он первым из русских дирижеров возглавил Нью-Йоркский филармонический оркестр, а также первым начал периодически выступать с оркестром Лондонской филармонии⁵⁶⁾. Под его управлением в США и странах Европы впервые прозвучали многие сочинения русских композиторов: А. К. Глазунова, С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, П. И. Чайковского. Вернувшись в Россию в 1909 г., В. И. Сафонов возобновил активную концертную и социально-культурную деятельность. Слушатели отмечали глубину трактовок, высокую степень постижения музыкального сочинения, а также красоту и тембровое разнообразие⁵⁷⁾.

Революция 1917 г. и создание первого (и пока единственного в мировой истории) государства рабочих и крестьян оказали колоссальное воздействие на умы людей, спровоцировав появление

⁵⁶⁾ Существует распространенное мнение, что именно за пределами России В. И. Сафонов впервые в мире ввел в исполнительскую практику способ дирижирования без палочки. Вначале это воспринималось как определенная «причуда», но затем открылись специфические положительные моменты дирижирования одними руками: мягкость звукоизвлечения, особая пластичность жеста.

⁵⁷⁾ В. И. Сафонов знал, что путь к успешным концертам лежит только через систематические, многочасовые репетиции. Так, дирижер Б. Л. Изралевский, описывая свои годы учебы в Московской консерватории, вспоминает слова В. И. Сафонова, произнесенные ему и другим студентам после ошеломляющего выступления скрипача Я. Кубелика в 1903 г.: «Мне понятно ваше самочувствие: Кубелик-скрипач — потрясающее явление. И если бы я был скрипачом, вероятно, я себя чувствовал таким же потрясенным, как и вы. Но как Кубелик достиг таких высот? Конечно, у него гениальные способности, но не последнюю роль сыграла и громадная, упорная, длительная работа. Он трудился, трудился, не зная отдыха, играя по 7–8 часов в день. Поэтому он и достиг феноменальных успехов. Призываю и всех вас: трудитесь и трудитесь. Всегда вперед, не стойте на месте... и вы многого достигнете». *Изралевский Б. Л.* Музыка в спектаклях московского художественного театра. Записки дирижера. М.: Всероссийское театральное общество, 1965. С. 36.

совершенно новых творческих идей, проектов в культуре и искусстве. В 1922 г. под влиянием большевистской идеи «коллективного труда», отказа от авторитарности управления и по инициативе известного скрипача, профессора Московской консерватории Л. М. Цейтлина, начал свою творческую деятельность первый в мире оркестр без дирижера — Персимфанс. В состав «Первого симфонического ансамбля» вошли оркестранты Большого театра, профессора и студенты консерватории. «Руководство Персимфансом осуществлялось Правлением, которое избиралось на общем собрании из наиболее авторитетных музыкантов. Правление состояло из Художественного совета, Административной комиссии и Финансово-хозяйственной комиссии»⁵⁸⁾. С 1925 г. Персимфанс стал давать еженедельные абонементные концерты став единственным высококласным коллективом, которому удалось воплотить в жизнь идею о совместной профессиональной деятельности, руководимой одновременно каждым человеком без какого-либо авторитарного принуждения⁵⁹⁾.

Исполнение оркестра отличалось большой виртуозностью, яркостью и экспрессивностью звучания. С Персимфансом сотрудничали пианисты А. Б. Гольденвейзер, К. Н. Игумнов, Г. Г. Нейгауз, В. В. Софроницкий, вокалисты И. С. Козловский, А. В. Нежданова, Н. А. Обухова. К примеру, С. С. Прокофьев исполнил с данным оркестром свою премьеру Третьего фортепианного концерта. Еженедельные концерты Персимфанса в Большом зале Московской консерватории пользовались огромным успехом, кроме того, оркестр часто выступал в крупнейших московских концертных залах, в рабочих клубах и домах культуры, на заводах и фабриках. Правление в 1926–1929 гг. издавало журнал «Персимфанс» тиражом 1700 экземпляров. Но просуществовав 11 лет, в 1933 г. оркестр

⁵⁸⁾ Понятовский С. П. Персимфанс — оркестр без дирижера. М.: Музыка, 2003. С. 42.

⁵⁹⁾ На афишах Персимфанса указывались все фамилии и инициалы всех членов оркестра, а отсутствие дирижера указывалось фразой «БЕЗ ДИРИЖЕРА».

из-за внешних организационных⁶⁰⁾ и внутренних творческих разногласий самораспустился.

Распространившаяся слава об этом коллективе привела к попыткам организовать подобные коллективы в 1928 г. в Будапеште, в 1929 г. в Нью-Йорке. Однако все проекты по созданию аналогов Персимфансу оказались безрезультатными. Оркестры буквально разваливались без единого руководства, не «прожив» и по году. Персимфанс сыграл яркую роль в культурной жизни молодой Советской Республики, повлияв на развитие советской исполнительской школы и на формирование симфонических коллективов более позднего времени (Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио в 1930 г. и Госоркестра СССР в 1936 г.).

Почему коллективная форма бытия (в данном случае, оркестр) не может существовать без лидера, как это показывают неудачные опыты повторения аналогов Персимфанса? Ф. Энгельс задавался вопросом — можно ли создать новый социальный строй, при котором «авторитет окажется беспредметным и, следовательно, должен будет исчезнуть»⁶¹⁾. Однако, рассматривая примеры капиталистических коллективов, где наблюдалась тенденция замены разрозненных действий на комбинированную деятельность людей, он пришел к выводу, что отказ от единого лидерского руководства, «антиавторитаризма» невозможен (а возможен лишь регресс).

Таким образом, и единое дирижерское управление является единственно-возможной формой организации коллектива и направляющей силой его развития. Кроме того, в художественной деятельности важным компонентом эстетического воздействия яв-

⁶⁰⁾ К серьезным организационным минусам данного коллектива принято относить долгое время разучивания новых сочинений. Так, В. С. Фомин писал: «Даже если оставить в стороне вопросы трактовки, ...то и в этом случае лишить оркестр дирижера попросту нерентабельно. В самом деле, если опытный и знающий дирижер может за 3–4 репетиции разучить с оркестром трудное сочинение, то коллективу без руководителя понадобится на эту же работу в три раза больше времени... Чтобы озвучить... партитуру без помощи дирижера, недостаточно даже самой кропотливой работы». Фомин В. С. Оркестр и дирижер. Л.: Музыка, 1969. С. 33.

⁶¹⁾ Энгельс Ф. Об авторитете // К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Т. 18. М.: Политиздат, 1972. С. 302.

ляется воля дирижера, которая сплавливает разные личности в единое музыкальное целое, добивается совершенства звучания и выводит оркестр к высокой репутации в музыкальном мире (в настоящее время также попавшем под процессы глобализационности). Персона дирижера, тип артистизма, избранного им самим и востребованного публикой, массовой культурой, становится «символическим капиталом», чего нельзя было бы сказать об оркестре без видной фигуры дирижера.

Величайшим мастером дирижерского искусства в СССР являлся Евгений Александрович Мравинский (1903–1988). Окончив в 1931 г. Ленинградскую государственную консерваторию по классу дирижирования, Е. А. Мравинский начал работать в Ленинградском оперном театре имени С. М. Кирова (бывший и нынешний Мариинский театр). В 1938 г. он занял первое место на всесоюзном конкурсе дирижеров и был приглашен в симфонический оркестр Ленинградский филармонии, где бессменно проработал пятьдесят лет вплоть до 1988 г. Е. А. Мравинскому была близка интеллектуальная драматургия музыки Л. ван Бетховена, Г. Малера. Он стал непревзойденным первым исполнителем и интерпретатором крупнейших симфонических полотен Д. Д. Шостаковича⁶²⁾. Деятельность Е. А. Мравинского стала первым достижением советской школы дирижирования уровня высших образцов музыкальной культуры.

⁶²⁾ М. Г. Бялик так пишет: «Мравинский был „первооткрывателем“ величайших симфоний Шостаковича — Пятой, Шестой, Восьмой (на одной из репетиций, предшествовавших премьере, Шостакович объявил, что посвящает Евгению Александровичу это свое создание), Девятой, Десятой, Одиннадцатой, Двенадцатой. Но и в тех случаях, когда первыми исполнителями были другие дирижеры, автор, знакомясь с интерпретацией Мравинского, обычно выделял ее как образцовую». Бялик М. Г. Евгений Мравинский. Творческий портрет. М.: Музыка, 1977. С. 19. О сотрудничестве дирижера с композитором пишет В. С. Фомин: «Музыка Шостаковича находит в лице Мравинского глубокого интерпретатора, а лучшие качества дирижера ярче всего выявляются именно при исполнении сочинений выдающегося художника... Мравинский не расстается с музыкой Шостаковича. Она звучит под его управлением в каждом концертном сезоне». Фомин В. С. Оркестром дирижирует Мравинский. Л.: Музыка, 1976. С. 94.

Мировую известность имеют аудиозаписи трех последних симфоний П. И. Чайковского созданные под дирижерским руководством Е. А. Мравинского в 1956–1960 гг. на базе звукозаписывающей фирмы Deutsche Grammophon. Они представляют собой шедевры откровений русской души, признанные специалистами всего мира эталоном академического исполнения. Беспартийный, бескомпромиссный, постоянно отказывающийся от пафосных концертов-апофеозов, нечасто гастролировавший за границу, и перенесший там ряд предательств 1970 гг., когда ведущие музыканты оркестра отказывались с гастролей возвращаться обратно в Советский Союз, прося «политического убежища» в разных странах мира. Он выжил, как считает британский искусствовед Н. Лебрехт, «благодаря тому, что держал свои чувства, как музыкант и как личность, под спудом»⁶³⁾. На репетициях Е. А. Мравинский оставался холодно-отстраненным, уведомляя музыкантов о том, что ему требуется, лишь дирижерскими внешними проявлениями внутренней силы своей волевой личности. Видно было, как люстры дрожат — такая легенда осталась от тех минут, когда Е. А. Мравинский «при максимально внешней сдержанности»⁶⁴⁾ одними жестами рук указывал оркестру свои исполнительские требования. Он являлся ярким представителем типа *аскетического дирижера-диктатора*.

Новый расцвет московской исполнительской школы дирижирования начинается со второй половины 1950 гг. и связан напрямую с деятельностью Евгения Федоровича Светланова (1929–2002) — *дирижера поэтического типа*. Закончив Московскую консерваторию по трем специальностям: как композитор, дирижер и пианист, он стал одним из самых известных представителей яркого и чувственного музыкально-исполнительского мышления, которое в центр искусства ставит всегда поэзию, начало глубоко эмоциональное. В основе его творчества — стремление к крупным эпическим формам, к глубоко жизненным концепциям, насыщен-

⁶³⁾ Лебрехт Н. Маэстро миф. Великие дирижеры в схватке за власть. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007. С. 115.

⁶⁴⁾ Фомин В. С. Портрет дирижера // Рассказы о музыке и музыкантах. Л.; М.: Советский композитор, 1973. С. 159.

ным философским содержанием; стремление к «широкому дыханию» и безбрежному мелодическому распеву, идущему от самых глубин русской музыкально-народной речи. Все ценное, что составляет душу русской музыки — ее психологизм, высокий тонус драматургии, богатый мир лирических чувств был очень близок творческому *credo* маэстро⁶⁵⁾. Вот почему в исполнении произведений «поздних» русских романтиков — Н. К. Метнера, С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, а также эпических полотен А. П. Бородина, М. И. Глинки, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова у Е. Ф. Светланова практически не было соперников.

Артистический талант Е. Ф. Светланова столь масштабен и столь многогранен, что позволил ему добиться выдающихся успехов не только на сцене, но и в организации деятельности Государственного симфонического оркестра СССР, которым он руководил с 1965 по 1998 гг. «Одним из главных достоинств Госоркестра, выделяющих его даже среди именитых собратьев, стала певучесть, та самая певучесть, которую словно излучают руки Светланова, которую он сознательно провозглашает одним из важнейших и необходимых качеств оркестрового музицирования»⁶⁶⁾. Е. Ф. Светланов обладал гипертрофированным ощущением формы музыкального произведения, ее динамического выстраивания. В. Т. Спиваков говорил о нем, что «Светланову было свойственно колоссальное чувство кульминации, — то, что вызывает сильный эмоциональный отклик в душе слушателя. Нет второго такого музыканта, который, как Светланов, умел бы рассчитать кульминацию в музыкальном произведении»⁶⁷⁾.

⁶⁵⁾ См.: Андроников И. Л. Под управлением Светланова // К музыке. Собрание устных рассказов. М.: Советский композитор, 1992. С. 148–150; Евгений Светланов: Дирижер, композитор, пианист. М.: Музыка, 1987. 159 с.; Светланов Евгений Федорович // Современные дирижеры. М.: Советский композитор, 1969. С. 236–239; Соколова Ю. В. Эстетический анализ творчества Евгения Светланова: Автореферат дис. на соискание уч. ст. кандидата философских наук. М., 2008. 29 с.

⁶⁶⁾ Григорьев Л. Г., Платек Я. М. Евгений Светланов: Творческий портрет. М.: Музыка, 1979. С. 16.

⁶⁷⁾ Спиваков В. Т. Мимолетности. М.: Музыка, 2004. С. 121.

Искусство Е. Ф. Светланова получило большое признание не только в СССР, но и за границей: его неоднократно приглашали дирижировать ведущими зарубежными оркестрами (в частности, Лондонским симфоническим оркестром) и руководить оперными и балетными постановками (часто в Лондонском театре Covent Garden). С Госоркестром СССР под управлением Е. Ф. Светланова играли лучшие исполнители — Э. Г. Гилельс, Л. Б. Коган, Д. Ф. Ойстрах, С. Т. Рихтер и мн. др. Творческое наследие Е. Ф. Светланова огромно: несколько тысяч кассет, дисков, записей с концертов и театральных постановок. Е. Ф. Светланов — первый дирижер, реализовавший идею создания полной антологии симфонической музыки русских композиторов. В настоящее время Большой зал Московского международного Дома музыки и Государственный академический симфонический оркестр носят имя Е. Ф. Светланова.

Геннадий Николаевич Рождественский (род. в 1931 г.) — дирижер совершенно иного интеллектуального стиля, популяризатор только что вышедших из-под пера композиторов музыкальных произведений. Его можно причислить к типу *дирижера-интеллектуала*. Г. Н. Рождественский родился в высоко артистической семье: отец — известный дирижер Н. П. Аносов, мать — оперная певица Н. П. Рождественская. Дебютировав в двадцатилетнем возрасте в качестве дирижера Большого театра СССР, Г. Н. Рождественский в 1964 г. стал самым молодым за всю более чем двухсотлетнюю историю главным дирижером Большого театра. На протяжении более пятидесяти лет он руководил различными отечественными коллективами (Оркестр Камерного театра, Симфонический оркестр Министерства культуры) и зарубежными оркестрами (Венский симфонический оркестр, Лондонский симфонический оркестр ВВС), вел яркую, активную педагогическую и музыкально-просветительскую деятельность. С 1974 г. он преподает на кафедре оперно-симфонического дирижирования Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, с 2001 г. по настоящее время является ее заведующим.

Он больше, чем кто-либо другой, может быть назван всеобъемлющим дирижером. Наверное, «если бы музыки существовало

в десять раз больше, чем существует сегодня, — писал советский дирижер Б. Э. Хайкин, — она без труда вместились бы в сознании Рождественского, и всегда были бы резервы для восприятия и воспроизведения новой музыки»⁶⁸⁾. Г. Н. Рождественский активно продвигал сочинения ультрасовременных авторов, музыка которых в то время в СССР практически не исполнялась — Б. Бриттена, К. Орфа, Ф. Пуленка, П. Хиндемита. Долгое время Г. Н. Рождественский был единственным исполнителем оркестровой музыки А. Г. Шнитке.

Несмотря на свою творческую независимость, Г. Н. Рождественский пользовался доверием руководящих органов и был одним из немногих советских музыкантов, кому разрешалось выезжать с постоянными гастролями за границу. Еще в 1956 г. двадцатипятилетнему Г. Н. Рождественскому было доверено руководить оркестром Большого театра на гастролях в Лондоне, а в 1971 г. он дирижировал оркестром Ленинградской филармонии (главного дирижера этого коллектива Е. А. Мравинского тогда за границу не выпустили) в трех «Променад-концертах» в «Royal Albert Hall» («Королевский Альберт-холл»).

Выдающимся дирижером современности признается российский маэстро, *дирижер-монументалист* — Валерий Абисалович Гергиев. Он родился в 1953 г. в Москве, вырос в Орджоникидзе (ныне Владикавказ, Северная Осетия), где учился в музыкальном училище по классам фортепиано и дирижирования. В 1972 г. он поступил в Ленинградскую консерваторию, в класс прославленного педагога по дирижированию И. А. Мусина, и, будучи студентом, завоевал вторую премию международного конкурса дирижеров имени Г. фон Караяна в Берлине и одержал победу на всесоюзном конкурсе дирижеров в Москве. В. А. Гергиев с 1996 г. стал художественным руководителем Мариинского театра в Санкт-Петербурге. С 2002 г. он является художественным руководителем Фестивалей

⁶⁸⁾ Хайкин Б. Э. Беседы о дирижерском ремесле. Статьи. М.: Советский композитор, 1984. С. 156.

симфонической музыки «Звезды белых ночей», «Московского Пасхального Фестиваля».

Дирижерское искусство В. А. Гергиева характеризуется яркой эмоциональностью и индивидуальностью прочтения партитуры, открытой сценической театральностью. Творческие проекты В. А. Гергиева всегда отличаются монументализмом, реквиемностью и гипермасштабностью. Это первое, после полувекового перерыва, исполнение в России тетралогии Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга», включающей четыре музыкальные драмы общей продолжительностью более двенадцати часов; тематические серии концертов из произведений русских композиторов: М. П. Мусоргского, С. С. Прокофьева, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского.

С начала 1990 гг. maestro часто выступает за границей. В. А. Гергиев сотрудничает со всеми ведущими мировыми симфоническими коллективами и оперными театрами. В 2010 г. В. А. Гергиев признан самым востребованным дирижером в мире⁶⁹⁾. Однако В. А. Гергиев остается предан Мариинскому театру и российской музыкальной культуре. Основные силы он направляет на реализацию творческих программ, проектов и постановок на территории Российской Федерации. К тому же, чтобы быть успешным дирижером, только дирижировать оркестром сейчас недостаточно; надо быть включенным и в жизнь общества, поддерживать репутацию великой музыкальной державы на международном уровне. Как пишет В. С. Диев, «Современное управление — это не только совокупность сугубо специализированных дисциплин, имеющих прикладное значение, но и некоторое мировоззренческое единство, вписанное в контекст современного мировосприятия»⁷⁰⁾.

Крупным российским дирижером настоящего времени является народный артист РСФСР, трижды лауреат Государственной премии Российской Федерации в области литературы и искусства Михаил Васильевич Плетнев (род. в 1957 г.). Начав свою музыкаль-

⁶⁹⁾ Валерий Гергиев — самый востребованный дирижер 2010 года. — Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/news/2011/01/item4445.html> (дата обращения: 28.11.2013).

⁷⁰⁾ Диев В. С. Управление. Философия. Общество // Вопросы философии. 2010. № 8. С. 41.

ную деятельность в Казанской специальной музыкальной школе при консерватории, он в последующем закончил Московскую консерваторию и здесь же аспирантуру. После победы на VI международном конкурсе имени П. И. Чайковского началась интенсивная концертная деятельность пианиста. Он выступал по всему миру с сольными программами и вместе с известнейшими оркестрами Европы и Америки.

В 1980 г. М. В. Плетнев дебютировал как дирижер. Он стал основателем современного Российского национального оркестра (РНО), признанного популяризатора классической русской музыки и современной музыки российских композиторов. Дирижерская манера М. В. Плетнева характеризуется вдумчивым проникновением в сущность и душу произведения. Его жестикуляция рук минимальна, строго ограничена в диапазоне, на первый взгляд далеко не артистична для большой сцены. Однако, будучи на сцене *дирижером-интеллектуалом*, он способен минимальными средствами «доставать» из музыкального произведения его глубинные смыслы.

Весьма интересным российским дирижером современности является грек по национальности Теодор Курентзис (род. в 1972 г.). Закончив в Афинской консерватории одновременно теоретический факультет и факультет струнных инструментов, Т. Курентзис переехал в Российскую Федерацию и с 1994 по 1999 гг. обучался дирижированию в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова в классе прославленного профессора И. А. Мусина. Его манера дирижирования отличается яркой театральностью, неповторимым артистизмом, часто напоминающим полет огромной птицы. В высшей степени поэтические трактовки исполняемых им произведений выделяют Т. Курентзиса на фоне других современных российских дирижеров. Его можно отнести к *интеллектуально-поэтическому типу* дирижеров, добавив к этому некую мистическую составляющую творчества.

С 2004 г. по 2011 г. включительно у Т. Курентзиса действовал контракт по исполнению обязанности художественного руководителя и главного дирижера Новосибирского государственного академического театра оперы и балета. С 2011 г. он занимает пост

художественного руководителя Пермского академического театра оперы и балета. Увлекаясь самыми модными исследованиями в области аутентичных исполнений, маэстро на базе Новосибирского оперного театра создал ансамбль старинной музыки «Musica Aeterna Ensemble» и хор, поющий в старинной вокальной манере «The New Siberian Singers». Эти проекты аутентического звучания, будучи первыми в Российской Федерации, принесли Т. Курентзису огромный успех и истинную популярность. Однако Т. Курентзис уделяет много времени и сил пропаганде новейших, только что вышедших из-под пера композиторов музыкальных произведений. И эта деятельность, в свою очередь, приносит молодому дирижеру большое признание, ознаменовываясь достижениями и творческими удачами. Таким образом, Т. Курентзис представляет собой синтетического дирижера, то есть в его сценическом бытии присутствуют и диктат, и деятельность, и интеллектуальное проникновение в смысл произведения, и глубокая поэтичность исполнения.

Проанализировав в двух последних параграфах жизнь и деятельность ведущих дирижеров (как западноевропейских, так и российско-советских), мы вывели, что основными тремя типами дирижерской деятельности являются: *дирижер-диктатор*, *дирижер-деятель*, *дирижер-интеллектуал* и *поэт*. Все остальные множественные типы опираются именно на эти три базовых дирижерских типа. Каждый дирижер (особенно яркий представитель той или иной исполнительской эпохи) привносит в профессию что-то новое, дополняя и усложняя базовый тип. Так появляются *дирижеры-менеджеры* и *бизнесмены*, *дирижеры-политики*, *дирижеры-монументалисты*, и даже *просто классические дирижеры*. Стоит отметить, что один и тот же дирижер может переходить в разные артистические ипостаси. Такому артистическому коллажу также может сопутствовать успех и признание публики. Лишь отсутствие какого-либо артистизма на сцене, «обман» публики искусственно подготовленными и заученными штампами не прощается ни оркестром, ни людьми в зале. Nemo dat, quod non habet⁷¹⁾.

⁷¹⁾ Перевод с лат.: нельзя дать то, чего нет.



В. Б. Дударова

Заключение

Подводя итоги монографического исследования, обозначим его основные результаты.

Рассмотрена история дирижирования через ее основных представителей — дирижеров. Выявлено 6 этапов эволюции дирижирования: 1. Запев (древнейшая форма управления коллективом с помощью ритма и голоса; зарождение технологии ручных жестов); 2. Хейрономия (письмо в воздухе); 3. Тактирование баттутой; 4. Концертмейстерское управление (руководство за клавишным); 5. Композиторское дирижирование; 6. Профессиональное дирижирование. Возникновение последней, современной манеры управления оркестром обусловлено историческим ходом развития музыки и постоянно все более усложняющейся организацией сознания людей. Однако стоит отметить, что многие исполнительские моменты возникли еще на заре человечества, и затем, закрепившись во многих исполнительских приемах и жестах дирижера, благополучно существуют в настоящее время. Само необходимое волевое поведение дирижера, управляющего коллективом, сама внешняя выделенность фигуры академического дирижера от других участников концерта — все это имеет глубочайшие корни из дикого первобытного мира.

При исследовании внутренних оснований дирижерства выявлено 4 специфических основания-базиса, неизменяемых ни при

каком внешнем воздействии, и только благодаря которым существует само явление дирижирования. 1. *Массовость* всегда подразумевает субъективное внешнее управление (явное или скрытое). Оркестр (или хор), являясь по сути массовым коллективом людей, может существовать только под единым дирижерским руководством. В свою очередь, дирижер не может никем управлять, и он становится ненужным, если у него нет коллектива, который бы ему (по тем или иным причинам) подчинялся. 2. *Жеступравление* — основной способ ведения и регулирования дирижером звучащей музыки. Современный дирижер не может во время выступления вслух давать указания музыкантам оркестра как играть и что делать, он не может стучать, отбивать темп произведения. Поэтому мануальные жесты — это единственная существующая возможность в настоящее время управлять оркестром. Без рук дирижер не может быть. 3. *Целостное восприятие музыки* — есть творческая способность, присущая каждому музыканту, но у дирижера (ибо именно он, а не исполнители, проецирует то, что сам слышит внутренним слухом) эта способность должна быть максимально развита. Существует иррациональная (наивная) модель достижения целостного восприятия музыки и рациональная (классическая) модель. Но, какой бы методологией достижения не стал пользоваться тот или иной дирижер — без способности к целостному восприятию музыкального произведения дирижер не нужен и не будет существовать (его сможет заменить любой компьютерный ум). 4. *Реквиемность* — так нами определена семантика трагического высокого искусства, того, которое способно сделать дирижера (уже обладающего всеми вышеперечисленными качествами) великим. Только работа с реквиемной звучностью может осветить дирижера славой, придать ему харизматичность и ощущение мессианства от собственной деятельности. Без использования реквиемности любой дирижер не взойдет на вершину исполнительского творчества, и, как следствие, останется на среднем уровне.

При обращении внимания на коммуникативную составляющую деятельности дирижера и представлении анализа внешних

социальных форм дирижерства выделено 5 ключевых взаимодействий: дирижер ↔ композитор, дирижер ↔ оркестр, дирижер ↔ режиссер, дирижер ↔ публика, дирижер ↔ внешний мир. Так, взаимодействие дирижера с композитором представляет собой концептуальное противоречие исполнительских парадигм «есть интерпретация» — «нет интерпретации». Здесь же анализируется влияние философской концепции «смерть автора» на современное дирижирование; делается вывод о необходимости осмысленной интерпретации при исполнении композиторского произведения. Взаимодействие дирижера с оркестром скрывает сложный процесс репетиционного общения-управления одного человека-дирижера с коллективом музыкантов. Выявлено 4 стадии-этапа репетиционной работы (быстрое ознакомление, элементарный анализ, фрагментарный анализ, целостное восприятие). Сделана попытка экстраполирования принципов взаимодействия дирижера с оркестром на более широкие социальные группы. Определена философская суть дирижерского жеста — единственный, справедливый закон. Взаимодействие дирижера с режиссером представляет, в свою очередь, ряд других проблем и непреодолимых до конца разногласий. Кто главный — маэстро или режиссер? На такой вопрос до сих пор нет точного ответа. Определено, что профессиональная деятельность дирижера и режиссера музыкального театра направлена к единой цели — получить на сцене через исполнительскую работу солистов и артистов хора законченное художественное представление. Взаимодействие дирижера с публикой является одним из наиважнейших. Именно публика в зале способна оценить выступление как положительно, так и отрицательно, и придать концертному выступлению либо успех, либо провал. Взаимодействие дирижера с внешним миром представляет дирижера в конгломерате всевозможных новых идей и веяний, оказывающих на него влияние. Именно дирижеру-руководителю необходимо уметь выбирать из всего многообразия окружающего мира не просто новое, а действительно нужное. От дирижера в настоящее время зависит, куда, к каким целям повести вектор развития своего оркестра — к сложному достижению новых худо-

жественных свершений или к обращению программы выступлений под вкус массовой публики.

Анализируя феномен артистизма в дирижировании, было определено, что именно артистизм способен объединить разнообразные этапы, уровни, взаимодействия и представить саму деятельность дирижера на новом качественном уровне. Артистизм способен осветить и открыть личность дирижера миру так, чтобы и ему был максимально открыт весь мир с его смыслами, полнотой достижения и постижения многообразия бытия других людей. Было проведено исследование феномена артистизма с позиций трех дисциплин — психологии, театроведения, феноменологии. Для раскрытия тесно связанного с понятием артистизма феномена восприятия артистизма было обращено внимание на восприятие концертного выступления людьми в зале. Выявлено, что симфонический концерт не есть чисто звуковое действие. Концерт всегда является в первую очередь визуальным шоу. Выведены определенные ключевые типы артистизма западноевропейских и российских дирижеров (дирижер-диктатор, дирижер-деятель, интеллектуально-поэтический тип управления). Проведен анализ специфики оказываемого влияния на оркестр дирижеров того или иного артистического типа.

Post scriptum *от автора*

Анализ истории дирижирования (гл. 1), исследования достаточных философских оснований процесса дирижирования (гл. 2), постижение дирижерства как системы взаимодействий (гл. 3) и рассмотрение феномена артистизма в дирижировании (гл. 4) — все это позволило увидеть дирижирование как философско-эстетическое явление, доступное и готовое к познанию. «Философия и искусство соединяются друг с другом в своей истине, — писал Т. Адорно, — последовательно раскрывающаяся истина произведения искусства ничем не отличается от истины философского понятия»¹⁾.

Конечно, далеко не все в данной монографии незыблемо и непоколебимо. Многое здесь можно подвергнуть критике. Но это, я знаю, только прояснит предложенный вектор нового научного развития в исследованиях о дирижерах и дирижировании. И. Кант писал о ненужности и порочности старания прятаться от трудных и (или) еще невыясненных научных моментах (феноменах, явлениях): «Если надо помочь науке, то следует *вскрывать* трудности и даже искать те, которые тайно ей мешают, ведь каждая из них вызывает к жизни средства, которые нельзя найти, не добиваясь

¹⁾ Адорно Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. С. 191.

приращения науки в объеме или в определенности, так что даже препятствия становятся средством, содействующим основательности науки»²⁾. Мною, к сожалению, по разным причинам, были оставлены в стороне некоторые музыкальные личности. Это будет восполнимо в дальнейшей научной работе.

Я начинал эту работу с мыслями о будущем. Я хочу сказать несколько слов (может быть фантазий — покажет время) о будущем дирижировании. Пока что, основная обязанность дирижера есть управление оркестром (лишь особо талантливые дирижеры сейчас способны выходить за пределы своих «обязанностей»), но вскоре должна начаться эра, когда дирижер будет не только управлять звучанием музыки, но сам будет увеличивать и усложнять структуру исполняемой музыки. Дирижер сможет в каких-то местах либо замирать (зависать) с поднятыми руками, в то время как оркестр будет самостоятельно играть дальше, или, наоборот, когда у оркестра будут места длиннот, каких-то долгих тремоло, дирижер сможет активно жить руками, показывая (или творя) *новую неслышимую (но видимую) музыку*. Это будет чем-то схоже с внутренней пульсацией, внутренними волевыми импульсами, вышедшими (или вырвавшимися) на всеобщее обозрение.

В любом случае, современная манера дирижерского управления претерпит, я считаю, коренные изменения, коснувшиеся ее формы. Скоро дирижирование из русла консервативности и традиционализма перейдет в новаторскую атаку. Это предчувствуется в творчестве талантливых дирижеров уже сейчас. Вскоре тайное должно стать явным для всех.

Каждый Я в перспективе и развитии — это Будущее. Лучшие сочетания и комбинации — это Будущее. Новые дирижеры — это Будущее. Мир, сумевший шагнуть «к истине»³⁾, то есть к искусству дирижирования будущего, уже грядет.

²⁾ Кант И. Критика практического разума // Сочинения. В. 8 т. Т. 4. М.: Чоро, 1994. С. 497.

³⁾ Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 145. Отдельное издание вышло в URSS в 2012 г.



Р. Вагнер (Wagner)

Искусство это <музыкальное> еще само не знает того, что оно выражает, — не сознает преимуществ, которыми оно наделено, и способностей, которые в нем дремлют.

То, что происходит... в душе человека, — это невидимое и неслышимое музыка должна сделать понятным.

Ф. Бузони (Busoni)

Список литературы

1. Адорно Т. Дирижер и оркестр. Социально-психологические аспекты // Избранное: социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. С. 95–106.
2. Адорно Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. 527 с.
3. Андроников И. Л. Под управлением Светланова // К музыке. Собрание устных рассказов. М.: Советский композитор, 1992. С. 148–150.
4. Аносов Н. П. Об истории дирижирования // Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников. М.: Советский композитор, 1978. С. 17–23.
5. Ансерме Э. Жест дирижера // Статьи о музыке и воспоминания. М.: Советский композитор, 1986. С. 73–77.
6. Ансерме Э. Дирижер // Беседы о музыке. Л.: Музыка, 1985. С. 81–97.
7. Аристотель. Метафизика // Сочинения в четырех томах. Т. 1. М.: Мысль, 1976. С. 63–367.
8. Аристотель. Политика // Политика. Афинская полития. М.: Мысль, 1997. С. 3–268.
9. Артуро Тосканини. Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 6. М.: Музыка, 1971. 312 с.
10. Ахматова А. А. Реквием // Сочинения в 2-х томах. Т. 1. М.: Цитадель, 1996. С. 196–204.
11. Багриновский М. М. Дирижерская техника рук. М.: Высшее училище военных дирижеров Советской Армии, 1947. 296 с.
12. Бажанова Р. К. Артистизм в контексте культуры. Казань: Отечество, 2008. 132 с.

13. Берлиоз Г. Дирижер оркестра. Теория его искусства // Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. Часть II. М.: Музыка, 1972. С. 510–524.
14. Берлиоз Г. Дирижеры // Избранные статьи. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. С. 336–337.
15. Богданов-Березовский В. М. Молодые годы // Советская музыка. 1964. № 6. С. 34–40.
16. Богданов-Березовский В. М. Советский дирижер. Очерк деятельности Е. А. Мравинского. Л.: Государственное Музыкальное Издательство, 1956. 284 с.
17. Большая психологическая энциклопедия. М.: Эксмо, 2007. 544 с.
18. Большая Российская энциклопедия. Т. 9. М.: Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», 2007. 767 с.
19. Боровик Л. П., Папаян Э. В., Фролкин В. А. Из истории дирижирования. Краснодар: Золотые струны, 2001. 59 с.
20. Боулт А. Мысли о дирижировании // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 7. М.: Музыка, 1975. С. 133–188.
21. Бургин Р. MEMORIALIA. Воспоминания. СПб.: ООО «ИНАПРЕСС», 2011. 240 с.
22. Бэкон Ф. Вторая часть сочинения, называемая Новый Органон, или истинные указания для истолкования природы // Сочинения в двух томах. Т. 2. М.: Мысль, 1978. С. 5–214.
23. Бэлза И. Ф. Мастер из Зальцбурга // Робинсон П. Караян. М.: Прогресс, 1981. С. 3–19.
24. Бялик М. Г. Евгений Мравинский. Творческий портрет. М.: Музыка, 1977. 24 с.
25. Вагнер Р. Об актерах и певцах // Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 567–624.
26. Вагнер Р. О дирижировании. СПб.: Редакция «РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ГАЗЕТЫ», 1900. 104 с.
27. Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 142–261. Отдельное издание вышло в URSS в 2012 г.
28. Вальтер Б. Тема с вариациями. Воспоминания и размышления // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 4. М.: Музыка, 1969. С. 11–294.
29. Вальтер Б. О музыке и музицировании // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. I. М.: Музгиз, 1962. С. 7–118.
30. Василенко С. Н. Искусство дирижирования // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика. М.: Музыка, 1975. С. 203–207.

31. Вебер К. М. фон. Жизнь музыканта. Главы из неоконченного романа // Советская музыка. 1935. № 7–8. С. 3–15.
32. Вейнгартнер Ф. О дирижировании. Л.: ТРИТОН, 1927. 46 с.
33. Ветхий завет // Библия. М.: Российское библейское общество, 2005. С. 3–1008.
34. Вильсон Г. Язык жестов — путь к успеху. СПб.: Питер Ком, 1999. 224 с.
35. Волинский А. Л. Умственный гений Леонардо-да-Винчи (манускрипты) // Леонардо-да-Винчи. Киев: Типография С. В. Кульженко, 1909. С. 271–398.
36. Всемирная энциклопедия: Философия. М.: АСТ; Минск: Харвест, Современный литератор, 2001. 1312 с.
37. Вуд Г. О дирижировании. М.: Музгиз, 1958. 104 с.
38. Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Лабиринт, 1998. 416 с.
39. Гаджиев К. С. Масса. Миф. Государство // Вопросы философии. 2006. № 6. С. 3–20.
40. Гамалей Ю. В. «Мариинка» и моя жизнь (воспоминания дирижера). СПб.: Папирус, 1999. 424 с.
41. Гаук А. В. Мемуары. Избранные статьи. Воспоминания современников. М.: Советский композитор, 1975. 263 с.
42. Гегель Г. В. Ф. Сочинения. Том XII. Лекции по эстетике. Книга первая. М.: Государственное социально-экономическое издательство, 1938. 471 с.
43. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 2. Философия природы. М.: Мысль, 1975. 696 с.
44. Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. СПб.: Типография товарищества «Общественная польза», 1875. 594 с.; 3-е изд. М.: URSS, 2013.
45. Гинзбург Л. Г. Саулюс Сондецкис: Творческий портрет (Мастера исполнительского искусства). М.: Музыка, 2006. 48 с.
46. Гинзбург Л. М. Избранное. Дирижеры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования. М.: Советский композитор, 1981. 304 с.
47. Гинзбург Л. М. *** // Фуртвенглер В. Статьи. Беседы. Из записных книжек // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика. М.: Музыка, 1975. С. 433–440.
48. Гир М. Реквием по завоевателю. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. 640 с.
49. Глазунов А. К. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове // Советская музыка. 1954. № 9. С. 70–74.
50. Глинский М. Очерки по истории дирижерского искусства. История дирижерских систем // Музыкальный современник. 1916. Книга 3. С. 26–62.

51. Григорьев Л. Г., Платек Я. М. Евгений Светланов: Творческий портрет. М.: Музыка, 1979. 32 с.
52. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. Часть первая. М.: Музыка, 1965. 484 с.
53. Грум-Гржимайло Т. Н. Об искусстве дирижера. М.: Знание, 1973. 40 с.
54. Грум-Гржимайло Т. Н. Музыкальное исполнительство. (Вехи истории. Великие инструменталисты и дирижеры прошлых и наших дней). М.: Знание, 1984. 160 с.
55. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Совмещенная редакция изданий В. И. Даля и И. А. Бодуэна де Куртенэ в современном написании. В 4 тт. Т. 1. М.: Олма Медиа Групп, 2007. 640 с.
56. Дехант Г. Дирижирование: Теория и практика музыкальной интерпретации. Нижний Новгород: Деком, 2000. 446 с.
57. Дидро Д. Парадокс об актере // Собр. соч. в 10 тт. Т. V. Театр и драматургия. М.; Л.: Academia, 1936. С. 565–636.
58. Диев В. С. Управление. Философия. Общество // Вопросы философии. 2010. № 8. С. 35–41.
59. Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика. М.: Музыка, 1975. 632 с.
60. Дозорцева Ж. Г. Он был великий Артист // Натан Рахлин. Материалы. Статьи. Воспоминания. Интервью. Казань: Издательский дом «Титул — Казань», 2006. С. 219–220.
61. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха. Сборник. М.: Музыка, 1980. 271 с.
62. Евгений Светланов: Дирижер, композитор, пианист. М.: Музыка, 1987. 159 с.
63. Ержемский Г. Л. Дирижеру XXI века. Психолингвистика профессии. СПб.: ДЕАН, 2007. 240 с.
64. Ержемский Г. Л. Закономерности и парадоксы дирижирования. Психология. Теория. Практика. СПб.: Деан; Ферт, 1993. 263 с.
65. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования. Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом. М.: Музыка, 1988. 96 с.
66. Изралевский Б. Л. Музыка в спектаклях московского художественного театра. Записки дирижера. М.: Всероссийское театральное общество, 1965. 315 с.
67. Искусство Артуро Тосканини. Воспоминания, биографические материалы. Л.: Музыка, 1974. 272 с.
68. Казачков С. А. Дирижерский аппарат и его постановка. М.: Музыка, 1967. 111 с.

69. Казачков С. А. Дирижер хора — артист и педагог. Казань: КГК, 1998. 308 с.
70. Казачков С. А. От урока к концерту. Казань: КГУ, 1990. 343 с.
71. Кант И. Критика практического разума // Сочинения. В. 8 т. Т. 4. М.: Чоро, 1994. С. 373–565.
72. Кац А. М. Дирижер — это профессия второй половины жизни // Музыкальная академия. 1995. № 3. С. 17–29.
73. Кац Б. А. В мире Бруно Вальтера // Рассказы о музыке и музыкантах. Л.; М.: Советский композитор, 1977. С. 153–173.
74. Каюков В. А. Визуализация сознания и воли дирижера в концертном выступлении посредством языка жестов // Молодой ученый. 2010. № 10. С. 353–356.
75. Каюков В. А. Дирижерская деятельность: условия успеха // Вопросы культурологии. 2010. № 5. С. 113–119.
76. Каюков В. А. Достаточные основания успеха дирижерской и лидерской деятельности // Психология и психотехника. 2013. № 7. С. 644–651.
77. Каюков В. А. Категория успеха: историко-философский экскурс // Психология и психотехника. 2011. № 2. С. 77–81.
78. Каюков В. А. К вопросу о различении понятий «жизненный успех», «творческая удача», «успешная деятельность» применительно к творческой личности // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2011. № 4. С. 18–21.
79. Каюков В. А. Культурологические типы сценического артистизма в западноевропейском дирижировании // Культура и искусство. 2012. № 1. С. 61–68.
80. Каюков В. А. Социокультурные особенности природы дирижерского управления // Вестник Бурятского государственного университета. 2011. Вып. 6. С. 276–281.
81. Каюков В. А. Феномен артистизма в дирижировании // Обсерватория культуры. 2011. № 6. С. 51–55.
82. Каюков В. А. Эволюция дирижирования: формы и типы музыкального управления // Музыкальная академия. 2013. № 4. С. 156–160.
83. Клебанов Д. Л. Он был необыкновенным дирижером // Натан Рахлин. Материалы. Статьи. Воспоминания. Интервью. Казань: Издательский дом «Титул — Казань», 2006. С. 118–120.
84. Клемперер О. Мои воспоминания о Густаве Малере и другие автобиографические наброски // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 3. М.: Музыка, 1967. С. 193–225.
85. Козин Н. Г. Идентификация. История. Человек // Вопросы философии. 2011. № 1. С. 37–48.

86. *Кокорева А. М.* Михаил Плетнев. М.: Композитор, 2005. 168 с.
87. *Кокорева А. М.* Михаил Плетнев: Творческий портрет (Мастера исполнительского искусства). М.: Музыка, 2010. 48 с.
88. *Кондрашин К. П.* О дирижерском искусстве. Л.; М.: Советский композитор, 1970. 152 с.
89. *Кондрашин К. П.* Мир дирижера (Технология вдохновения). Л.: Музыка, 1976. 192 с.
90. *Конорева Е. В.* Музыка Клода Дебюсси в интерпретации французских дирижеров: Автореферат дис. на соискание уч. ст. кандидата искусствоведения. М., 2012. 26 с.
91. *Кормин Н. А.* Эстетическая герменевтика познания. М.: издательский дом «Академия», 2014. 63 с.
92. *Кофман Р.* 100 ненужных советов молодым дирижерам. Киев: Laurus, 2012. 184 с.
93. *Кочетов Н.* Артур Никиш и «Кармен» в Большом театре // Артур Никиш и русская музыкальная культура. Воспоминания, письма, статьи. Л.: Музыка, 1975. С. 151–154.
94. *Кутдусов Д. А.* Общение с ним одухотворяло и возвышало // Натан Рахлин. Материалы. Статьи. Воспоминания. Интервью. Казань: Издательский дом «Титул — Казань», 2006. С. 214–218.
95. *Лазер А.* Современный дирижер // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика. М.: Музыка, 1975. С. 194–202.
96. *Лебон Г.* Психология масс // Психология масс: Хрестоматия. Самара: БАХРАМ-М, 2006. С. 5–130.
97. *Лебон Г.* Психология народов и масс. СПб.: Издание Ф. Павленкова, 1896. 329 с.
98. *Лебрехт Н.* Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2010. 588 с.
99. *Лебрехт Н.* Маэстро миф. Великие дирижеры в схватке за власть. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007. 448 с.
100. *Лебрехт Н.* Маэстро, шедевры и безумие: тайная жизнь и позорная смерть индустрии звукозаписи классической музыки. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2009. 328 с.
101. *Лейбниц Г. В.* Монадология // Сочинения в четырех томах. Т. I. М.: Мысль, 1982. С. 413–429.
102. *Ленин В. И.* Партийная организация и партийная литература // Полное собрание сочинений. Т. 12. М.: Издательство политической литературы. 1968. С. 99–105.
103. *Липаев И. В.* Артур Никиш, дирижер оркестра. М.: Издание П. Юргенсона, 1907. 30 с.

104. Лист Ф. Письмо о дирижировании. Ответ критикам // Избранные статьи. М.: Музгиз, 1959. С. 157–159.
105. Малько Н. А. Основы техники дирижирования. М.; Л.: Музыка, 1965. 219 с.
106. Малько Н. А. Предисловие редактора // Вейнгартнер Ф. О дирижировании. Л.: ТРИТОН, 1927. с 5–8.
107. Малько Н. А. Рахманинов дирижер // Воспоминания о Рахманинове. В 2 тт. Т. 2. М.: Музыка, 1988. С. 227–230.
108. Мандельштам О. Э. Сочинения. В 2-х т. Т. 1. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1990. 638 с.
109. Марек Дж. Рихард Штраус. Последний романтик. М.: Центрполиграф, 2002. 398 с.
110. Маринина А. Реквием. М.: ЭКСМО-Пресс, 1998. 352 с.
111. Маркарьян Н. А. Режиссура и дирижирование: проблемы взаимодействия в оперном театре XX – начала XXI веков: Диссертация на соискание уч. ст. доктора искусствоведения. СПб., 2006. 399 с.
112. Маркевич И. Б. Органный пункт. Главы из книги. Статьи // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 5. М.: Музыка, 1970. С. 80–120.
113. Марсо М. Красноречивое молчание // Ровесник. 1987. № 9. С. 16–17.
114. Матусевич Н. И. Натан Григорьевич Рахлин. Киев: Державне видавництво образотворчого Мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960. 28 с.
115. Маяковский В. В. Люблю: Поэмы, стихотворения, проза. СПб.: Азбука-классика, 2002. 368 с.
116. Меньчиков Г. П. Душа человека: историко-философский экскурс // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 1. С. 5–11.
117. Михеева Л. В. Дирижер. Наставник. Человек // Эдуард Францевич Направник. М.: Музыка, 1985. С. 85–97.
118. Мнацаканова Е. А. Осень в лазарете невинных сестер. Реквием в семи частях (1971–1988–2003) // Новое литературное обозрение. 2003. № 62. С. 253–271.
119. Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
120. Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1974. 960 стб.
121. Мусин И. А. Язык дирижерского жеста. М.: Музыка, 2011. 232 с.
122. Мюниш Ш. Я — дирижер. М.: Музыка, 1982. 63 с.
123. Никитина Л. В. Герменевтические контексты фортепианного исполнительского творчества: Автореферат дис. на соискание уч. ст. кандидата философских наук. Казань, 2010. 26 с.

124. *Новерр Ж. Ж.* Письма о танце и балетах. Л.; М.: Искусство, 1965. 375 с.
125. *Одоевский В. Ф.* Рихард Вагнер и его музыка // Музыкально-литературное наследие. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. С. 260–274.
126. *Ожегов С. И.* Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1986. 797 с.
127. *Пазовский А. М.* Дирижер и певец. М.: Государственное музыкальное издательство, 1959. 159 с.
128. *Пазовский А. М.* Записки дирижера. М.: Советский композитор, 1968. 557 с.
129. *Пирс Ч. С.* Избранные философские произведения. М.: Логос, 2000. 448 с.
130. *Платон. Пир* // Собрание сочинений в 4 тт. Т. 2. М.: Мысль, 1993. С. 81–134.
131. *Понятовский С. П.* Персимфанс — оркестр без дирижера. М.: Музыка, 2003. 192 с.
132. *Пятигорский Г. П.* Виолончелист. Фрагменты из книги // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 5. М.: Музыка, 1970. С. 127–215.
133. *Райгородский Д. Я.* Вместо предисловия // Психология масс: Хрестоматия. Самара: БАХРАМ-М, 2006. С. 3–5.
134. *Ремезов И. И.* В. И. Сук. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1951. 64 с.
135. *Римский-Корсаков Н. А.* Сфера созерцания и искусства // Музыкальные статьи и заметки. СПб.: ТИПОГРАФИЯ М. Стасюлевича, 1910. С. 210–212.
136. *Римский-Корсаков Н. А.* Эпидемия дирижерства // Музыкальные статьи и заметки. СПб.: ТИПОГРАФИЯ М. Стасюлевича, 1910. С. 121–139.
137. *Робинсон П.* Караян. М.: Прогресс, 1981. 168 с.
138. *Рождественский Г. Н.* Дирижерская аппликатура. Л.: Музыка, 1974. 103 с.
139. *Рождественский Г. Н.* Мысли о музыке. М.: Советский композитор, 1975. 200 с.
140. *Ротбаум Л. Д.* Опера и ее сценическое воплощение. Записки режиссера. М.: Советский композитор, 1980. 262 с.
141. *Руденко В. И.* Вячеслав Иванович Сук. М.: Музыка, 1984. 256 с.
142. *Сидельников Л. С.* Симфоническое исполнительство: Эстетика и теория. Исторический очерк. М.: Советский композитор, 1991. 286 с.
143. *Синцов Е. В.* Природа невыразимого в искусстве и культуре. Казань: Фэн, 2003. 304 с.
144. *Спиваков В. Т.* Мимолетности. М.: Музыка, 2004. 224 с.

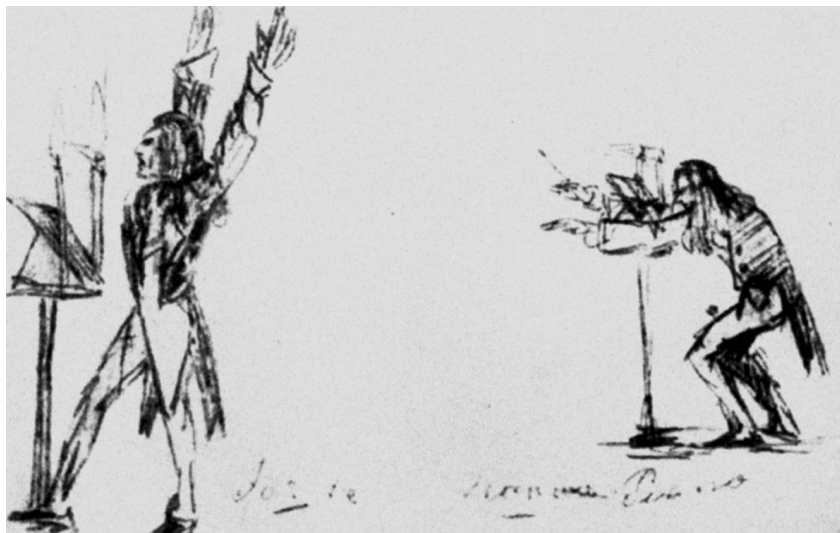
145. Смирнов Б. Ф. Дирижерское искусство как художественный и социокультурный феномен: Диссертация на соискание уч. ст. доктора искусствоведения. Челябинск, 2004. 330 с.
146. Современные дирижеры // Новая иллюстрация. Художественно-литературный журнал. 1910. № 36. С. 287–288.
147. Современные дирижеры. М.: Советский композитор, 1969. 324 с.
148. Соколова Ю. В. Эстетический анализ творчества Евгения Светланова: Автореферат дис. на соискание уч. ст. кандидата философских наук. М., 2008. 29 с.
149. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1980. 430 с.
150. Стоковский Л. Музыка для всех нас. М.: Советский композитор, 1959. 216 с.
151. Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 274 с.
152. Судаков А. В. На телевидении и радио классика не особенно нужна // Музыкальная жизнь. 2009. № 6. С. 18–19.
153. Тарасов Л. М., Константинова И. Г. Артуро Тосканини, великий maestro. СПб.: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ; Лань, 2011. 608 с.
154. Темирканов Ю. Х. Культура во всем мире в катастрофическом состоянии // Музыкальная академия. 2009. № 1. С. 112–113.
155. Тилес Б. Я. Дирижер в оперном театре. Л.: Музыка, 1974. 88 с.
156. Толковый словарь русского языка: В 3 т. Т. 1. М.: Вече; Мир книги, 2001. 704 с.
157. Толстой Л. Н. Что такое искусство? // Собрание сочинений. В 22-х т. Т. 15. Статьи об искусстве и литературе. М.: Художественная литература, 1983. С. 41–221.
158. Тонс Э. Пять ответов на пять вопросов о музыке, театре и дирижерской профессии // Воспоминания, статьи, материалы. М.: Музыка, 1974. С. 118–124.
159. Файер Ю. Ф. О себе. О музыке. О балете. М.: Советский композитор, 1974. 576 с.
160. Фомин В. С. Оркестр и дирижер. Л.: Музыка, 1969. 56 с.
161. Фомин В. С. Оркестром дирижирует Мравинский. Л.: Музыка, 1976. 168 с.
162. Фомин В. С. Портрет дирижера // Рассказы о музыке и музыкантах. Л.; М.: Советский композитор, 1973. С. 151–175.
163. Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «Я». СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика», 2009. 192 с.
164. Фуртвенглер В. Статьи. Беседы. Из записных книжек // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 2. М.: Музыка, 1966. С. 141–191.

165. Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997. 452 с.
166. Хайкин Б. Э. Беседы о дирижерском ремесле. Статьи. М.: Советский композитор, 1984. 239 с.
167. Холопова В. Н. Владимир Спиваков: Творческий портрет (Мастера исполнительского искусства). М.: Музыка, 2011. 48 с.
168. Холопова В. Н. Но и мелодия — любовь. Владимир Спиваков. М.: Альтекс, 2010. 224 с.
169. Цвейг С. Поборник совершенства // Музыкальная жизнь. 2006. № 11. С. 35–37.
170. Чейз Д. Х. Реквием блондинкам. М.: ЭКСМО-Пресс, 1998. С. 5–199.
171. Чернявичюте Ю. Ю. Эстетическая функция жеста в культуре: Автореферат дис. на соискание уч. ст. кандидата философских наук. Л., 1988. 16 с.
172. Шалапин Ф. И. Маска и душа. Минск: Современный литератор, 1999. 296 с.
173. Шекспир У. Гамлет // Полное собрание сочинений в 8 тт. Т. 6. М.: Искусство. 1960. С. 2–157.
174. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.
175. Штильман А. Мысли об исполнительстве // Музыкальная академия. 2007. № 4. С. 98–102.
176. Штраус Р. Размышления и воспоминания // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 7. М.: Музыка, 1975. С. 24–95.
177. Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собр. ст. в двух томах. Т. II–А. М.: Музыка, 1978. 327 с.
178. Щербакова Е. В. Культурологические идеи Ф. Ницше в художественной культуре XX века: Автореферат дис. на соискание уч. ст. доктора культурологии. М., 2010. 38 с.
179. Энгельс Ф. Об авторитете // К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Т. 18. М.: Политиздат, 1972. С. 302–305.
180. Энциклопедический словарь. Том X A (полутом № 20). СПб.: Типо-Литография И. А. Ефрона, 1893. С. 481–960.
181. Энциклопедический словарь. Том XXXVII (полутом № 73). СПб.: Типография Акц. Общ. Брокгауз — Ефрон, 1903. 478 с.
182. Alby C., Caron A. Karajan. Eine Hommage an den großen Dirigenten. Scherz: Arte edition, 2000. 143 s.
183. Garretson R. L. Choral music. History, Style, and Performance Practice. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.; A Simon & Schuster Company Englewood Cliffs, 1993. 250 p.
184. Kormine N. A. The Ontology of Artistic Time and the Phenomenology of Husserl // *Analecta Husserliana*. Vol. L II. Dordrecht, Boston, London: Kluwer Academic Publishers, 1998. p. 333–338.

185. *Ludwig Ch.* ...und ich wäre so gern Primadonna gewesen: Erinnerungen. Berlin: Henschel Verl., 1999. 296 s.
186. *Mödl M.* So war mein Weg. Berlin: Parthas, 1998. 220 s.
187. *Seifert W.* Günter wand: so und nicht anders: Gedanken und Erinnerungen. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1999. 528 s.
188. The New Encyclopædia Britannica. V. 3. 15-th edition. Chicago: Encyclopædia Britannica, Inc., 1994. 980 p.
189. *Wagner R.* Über das Dirigieren. Leipzig, 1914. 101 s.

Интернет-источники

190. Валерий Гергиев — самый востребованный дирижер 2010 года. — Режим доступа:
<http://www.muzcentrum.ru/news/2011/01/item4445.html>
191. Выдающийся дирижер XX века, композитор Леонард Бернстайн. Обсуждение на LiveInternet — Российский Сервис Онлайн-Дневников. — Режим доступа:
<http://www.liveinternet.ru/users/vladk3/post233230069>
192. Геймеры тестируют очень кровавую игрушку. — Режим доступа:
<http://www.mobus.com/high-tech/86458.html>
193. *Мальшиев И. В.* Социодинамика искусства // Социодинамика искусства (Игорь Мальшиев Эстетика) / Проза.ру — национальный сервер современной прозы. — Режим доступа:
<http://www.proza.ru/2010/03/07/963>
194. *Парфенова А. В.* Артистичность как фактор формирования личности дирижера-хормейстера // Педагогическая газета. — Режим доступа: <http://pedgazeta.ru/viewdoc.php?id=1109>
195. Саймон Рэттл: «Время Караяна ушло безвозвратно?» Belcanto.ru. — Режим доступа:
<http://www.belcanto.ru/08042928-2.html>
196. Теодор Курентзис [Архив] — ForumKlassika.Ru. — дискуссии об академической музыке. Режим доступа:
<http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-3513.html>



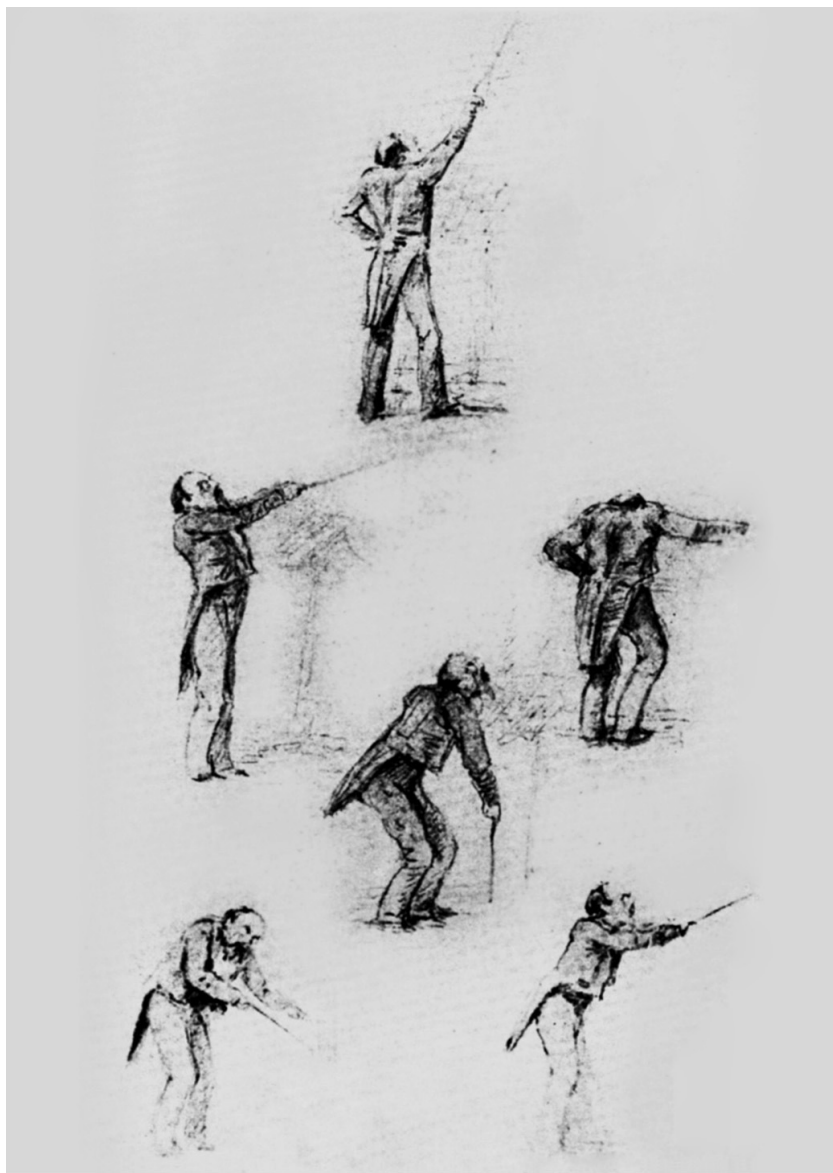
Ф. Лист (Liszt) — дирижер (карикатура неизвестного художника)



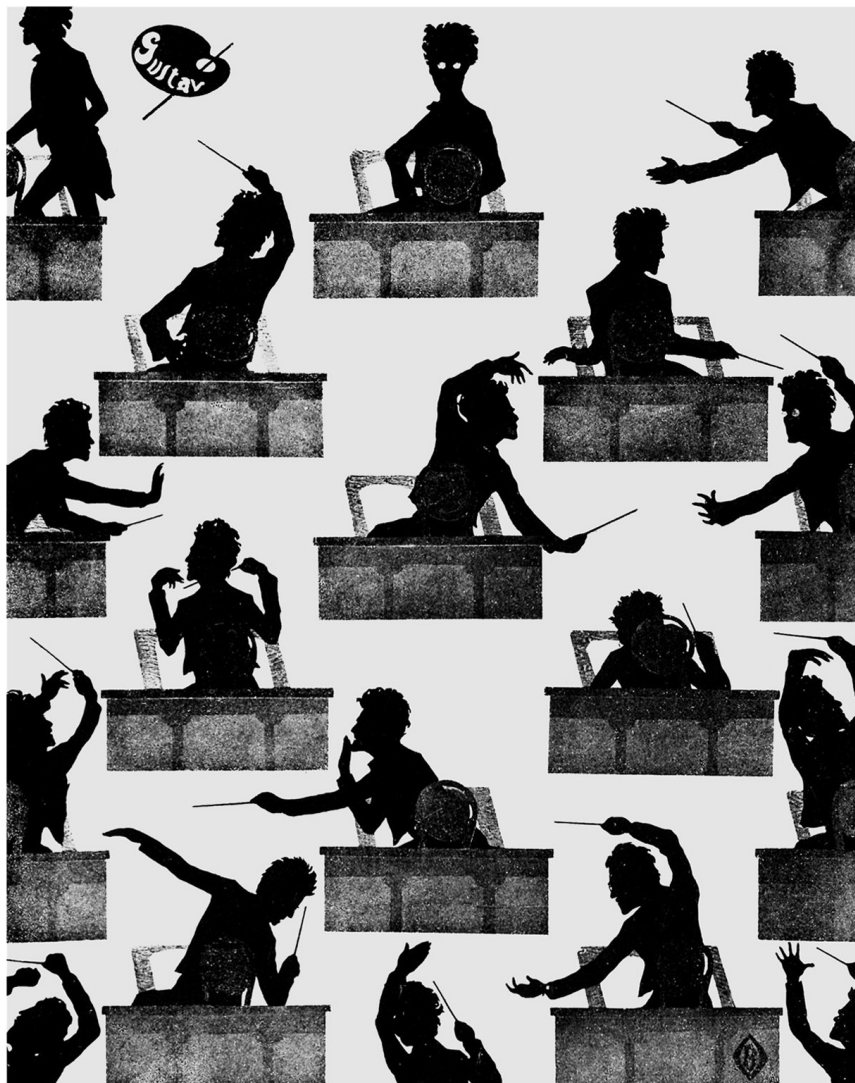
Ф. Лист (Liszt) за дирижерским пультом
(литография Гофмана)



Р. Вагнер (Wagner) — дирижер во славе (офорт О. Бёлера)



Первый профессиональный дирижер
Г. фон Бюлов (Bülow) (рисунок М. Зичи)



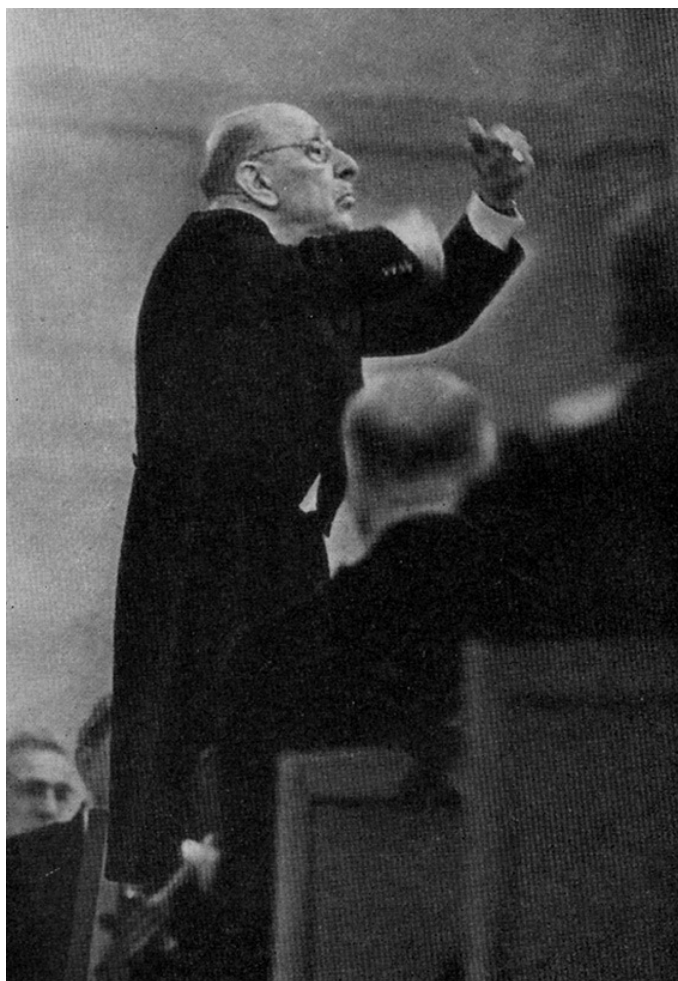
Г. Малер (Mahler) за дирижерским пултом (офорт-кариатура О. Бёлера)



В. И. Немирович-Данченко дирижирует в позиции «спиной к оркестру»



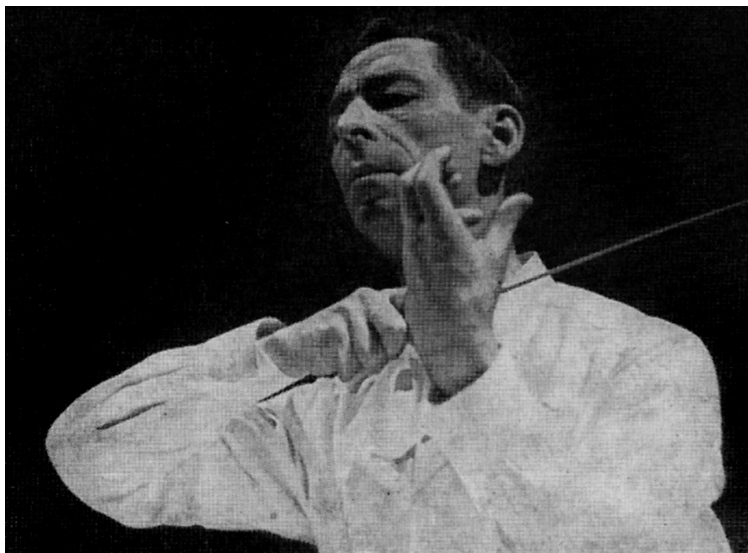
Б. Л. Изралевский дирижирует оркестром под сценой театра



И. Ф. Стравинский



И. Б. Маркевич (Markevitch)



Э. Тонс

Указатель имен

- А**ббадо (Abbado) Клаудио (р. 1933) 25
 Адорно (Adorno) Теодор
 (Визенгрунд-Адорно) (Theodor
 Wiesengrund-Adorno) (1903–1969) 98,
 104, 169, 173
 Андроников Ираклий Луарсабович
 (1908–1990) 158, 173
 Анисимов Александр Михайлович (р. 1947)
 22
 Аносов Николай Павлович (1900–1962) 26,
 159, 173
 Ансерме (Ansermet) Эрнест (1883–1969) 96,
 104, 173
 Аристотель (Ἀριστοτέλης) (384–322
 до н. э.) 42, 57, 173
 Аронофски (Aronofsky) Даррен (р. 1969) 83
 Ахматова (наст. фам. — Горенко) Анна
 Андреевна (1889–1966) 83, 173
- Б**агриновский Михаил Михайлович
 (1885–1966) 26, 173
 Бажанова Римма Кашифовна (р. 1953) 6,
 122, 123, 130, 173
 Баренбойм (Barenboim) Даниэль (р. 1942)
 148, 149
 Бах (Bach) Иоганн Себастьян (1685–1750) 47,
 48, 52, 94, 116, 176
 Бёлер (Böhler) Отто (1847–1913) 185, 187
 Берлиоз (Berlioz) Гектор (1803–1869) 9, 25, 50,
 51, 83, 104, 174
 Бернстайн (Bernstein) Леонард (1918–1990)
 74, 118, 132, 143, 183
- Бетховен (Beethoven) Людвиг ван (1770–1827)
 13, 48, 53, 86, 94, 104, 112, 116, 142, 156
 Бизе (Bizet) Жорж (1838–1875) 85
 Блок Александр Александрович (1880–1921)
 32
 Богданов-Березовский Валериан
 Михайлович (1903–1971) 69, 107, 174
 Бодуэн де Куртенэ (Baudouin de Courtenay)
 Иван Александрович (1845–1929) 122,
 176
 Бойто (Boito) Арриго (1842–1918) 144
 Борис Годунов (Борис Федорович Годунов)
 (ок. 1552–1605) 151
 Борисов-Мусатов Виктор Эльпидифорович
 (1870–1905) 83
 Боровик Л. П. 26, 41, 174
 Бородин Александр Порфирьевич
 (1833–1887) 158
 Боулт (Boult) Адриан (1889–1983) 25, 174
 Брамс (Brahms) Иоганнес (1833–1897) 83, 94,
 142
 Бриттен (Britten) Эдвард Бенджамин
 (1913–1976) 160
 Брокгауз (Brockhaus) Фридрих Арнольд
 (1772–1823) 35, 41, 182
 Бузони (Busoni) Ферруччо Бенвенуто
 (1866–1924) 172
 Бургин (Burgin) Ричард Моисеевич
 (1892–1981) 25, 174
 Бэкон (Bacon) Фрэнсис (1561–1626) 67, 174
 Бэлза Игорь Федорович (1904–1994) 146, 174
 Бэрдвистел Р. 67
 Бюлов (Bülow) Ганс Гвидо фон (1830–1894)
 46, 52, 53, 73, 94, 95, 137–139, 140, 186

Бялик Михаил Григорьевич (р. 1929) 156, 174

Вагнер (Wagner) [наст. фам. — Бюлов (Bülow)] Изольда 138

Вагнер (Wagner) [наст. фам. — Лист (Liszt)] Козима (1837–1930) 138, 139

Вагнер (Wagner) Рихард (1813–1883) 9, 12, 13, 23–25, 51–53, 65, 66, 86, 112, 125, 134, 137–140, 142, 146, 161, 170, 171, 174, 180, 183, 185

Вальтер (Walter) [наст. фам., имя — Шлезингер (Schlesinger) Бруно Вальтер] Бруно (1876–1962) 25, 71, 72, 136, 137, 174, 177

Василенко Сергей Никифорович (1872–1956) 134–136, 174

Вебер (Weber) Карл Мария фон (1786–1826) 49, 76, 175

Вейнгартнер (Weingartner) Пауль Феликс (1863–1942) 24, 54, 65, 66, 94, 140, 141, 153, 175, 179

Верди (Verdi) Джузеппе (1813–1901) 83, 86, 94, 144, 145

Вильгельм I (Wilhelm) Гогенцоллерн (Hohenzollern) (1797–1888) 13

Вильсон Г. 67, 175

Волинский Аким Львович (наст. фам., имя, отчество — Флексер Хайм Лейбович) [1861 (1863) — 1926] 18, 175

Вуд (Wood) Генри Джозеф (1869–1944) 25, 96, 175

Габенек (Habeneck) Франсуа Антуан (1781–1849) 104

Гадамер (Gadamer) Ганс-Георг (1900–2002) 95

Гаджиев Камалудин Серажуудинович (р. 1940) 61, 175

Гайдн (Haydn) Йозеф (1732–1809) 48

Гамалей Юрий Всеволодович (р. 1921) 26, 175

Гаук Александр Васильевич (1893–1963) 26, 175

Гвидо из Ареццо, Гвидо д'Ареццо, Гвидо Аретинский (Guido di Arezzo, Guido d'Arezzo) (ок. 955 — ок. 1050) 43

Гегель (Hegel) Георг Вильгельм Фридрих (1770–1831) 5, 38, 125, 175

Гедике Александр Федорович (1877–1957) 152

Гельмгольц (Helmholtz) Герман Людвиг Фердинанд (1821–1894) 76, 175

Гергиев Валерий Абисалович (р. 1953) 25, 73, 126, 160, 161, 183

Геснер И. М. 48

Гилельс Эмиль Григорьевич (1916–1985) 159

Гинзбург Лев Григорьевич (р. 1930) 27, 158, 175, 176

Гинзбург Лео Морицевич (1901–1979) 26, 143, 175

Гир (Gear) Майкл (р. 1955) 83, 175

Глазунов Александр Константинович (1865–1936) 110, 153, 175

Глинка Михаил Иванович (1804–1857) 158

Глинский М. 38, 44, 49, 175

Глиэр Рейнгольд Морицевич [1874 (по н. ст. 1875) — 1956] 152

Глюк (Gluck) Христоф Виллибальд (1714–1787) 48

Гнесины, сестры [Евгения Фабиановна (1870–1940), Мария Фабиановна (1871–1918), Елена Фабиановна (1874–1967)] 6

Гольденвейзер Александр Борисович (1875–1961) 154

Гордеева Евгения Михайловна 151

Гофман (Hoffmann) 184

Григ (Grieg) Эдвард (1843–1907) 14

Григорьев (наст. фам. — Гинзбург) Лев Григорьевич. См.: Гинзбург Л. Г.

Грубер Роман Ильич (1895–1962) 39, 176

Грум-Гржимайло Тамара Николаевна (1929–2007) 44, 98, 112, 176

Гуревич Павел Семенович (р. 1933) 6, 15

Даль Владимир Ильич (1801–1872) 122, 176
Даргомыжский Александр Сергеевич (1813–1869) 151

Дебюсси (Debussy) Клод Ашиль (1862–1918) 148, 178

Девуцкий Владислав Эдуардович (р. 1948) 12
Дехант Герман 26, 176

Джалиль [наст. фам., отчество — Залилов Муса Мустафович] Муса (1906–1944) 6

Дибелиус (Dibelius) Ульрих 11, 12

Дидро (Diderot) Дени (1713–1784) 124, 176

Диев Владимир Серафимович 161, 176

Дозорцева Жанна Григорьевна (р. 1935) 132, 176

Дударова Вероника Борисовна (1916–2009) 164

Дюфай (Dufay) (ок. 1400–1474) 82

Ержемский Георгий Львович (1818–2012) 27, 65, 134–136, 176

Ефрон Илья Абрамович (1847–1917) 35, 41, 182

Жиганов Назиб Гаязович (1911–1988) 6

Зичи (Zichy) Михаил Александрович (1827–1906) 186

Зюсмайер (Süssmayr, Susmayer) Франц Ксавер (1766–1803) 82

Игумнов Константин Николаевич (1873–1948) 154

Изралевский Борис Львович (1886–1969) 153, 176, 188

Ипполитов-Иванов (наст. фам. — Иванов) Михаил Михайлович (1859–1935) 152

Иомелли (Jommelli) Никколо (1714–1774) 82

Казачков Семен Абрамович (1909–2005) 27, 44, 127, 128, 131, 176, 177

Кальман (Kálmán) Имре (Эммерих) (1882–1953) 14

Кант (Kant) Иммануил (1724–1804) 169, 170, 177

Караян (Karajan) Герберт фон (1908–1989) 25, 65, 94, 111, 145–147, 150, 151, 160, 174, 180, 182, 183

Карузо (Caruso) Энрико (1873–1921) 145

Кац Арнольд Михайлович (1924–2007) 101, 177

Кац Борис Аронович (р. 1947) 71, 177

Кашаев Айрат Рустемович (р. 1984) 6, 21

Каюков Валерий Анатольевич (р. 1980) 7, 15, 20, 29, 177

Киров (наст. фам. — Костриков) Сергей Миронович (1886–1934) 156

Клебанов Дмитрий Львович (1907–1987) 97, 177

Клемперер (Klemperer) Отто (1885–1973) 25, 74, 148, 177

Коган Леонид Борисович (1924–1982) 159

Козин Николай Григорьевич (р. 1951) 116, 177

Козловский Иван Семенович (1900–1993) 154

Кокорева Людмила Михайловна 27, 178

Кондрашин Кирилл Петрович (1914–1981) 26, 178

Конорова Елена Владимировна 148, 178

Константинова Ирина Георгиевна (р. 1935) 27, 144, 181

Коптяев Александр Петрович (1868–1941) 24

Корин Павел Дмитриевич (1892–1967) 83

Кормин Николай Александрович (р. 1947) 6, 28, 29, 178, 182

Кофман Роман Исаакович (р. 1936) 27, 121, 178

Кочетов Николай Разумникович (1864–1925) 63, 178

Кубелик (Kubelik) Ян (1880–1940) 153

Кульженко Стефан Васильевич (1837–1906) 18, 175

Курентзис (Κουρεντζής) Теодор (р. 1972) 132, 162, 163, 183

Кусевицкий (Koussevitzky) Сергей Александрович (1874–1951) 147

Кутдусов Джавид Абдураимович 64, 178

Лазер (Laser) Артур 96, 178

Ламурё (Lamoureux) Шарль (1834–1899) 31, 153

Лассо, Лассус (Orlando di Lasso, Roland de Lassus) Орландо (ок. 1532–1594) 82

Лебедев Алексей Борисович (р. 1960) 6

Лебон (Le Bon) Пюстав (1841–1931) 58, 59, 178

Лебрехт (Lebrecht) Норман (р. 1948) 27, 53, 64, 115, 142–144, 147, 157, 178

Легар (Lehár) Ференц (1870–1948) 14

Легг, Легге (Legge) Уолтер (Вальтер) (1906–1979) 146

Лейбниц (Leibniz) Готфрид Вильгельм (1646–1716) 57, 58, 178

Ленин (наст. фам. — Ульянов) Владимир Ильич (1870–1924) 58, 113, 178

Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci)
(1452–1519) 18, 175

Липаев Иван Васильевич (1865–1942) 111, 178

Лист (Liszt) Козима. См.: Вагнер Козима

Лист (Liszt) Ференц (Франц) (1811–1886) 14,
25, 50, 51, 133, 138, 179, 184

Ломоносов Михаил Васильевич (1711–1765)
6, 7

Людовик XIV (Louis) Бурбон (Bourbon)
(1638–1715) 45

Люлли (Lulli, Lully) Жан Батист (Джованни
Баттиста) (1632–1687) 45

Мадонна (Madonna) Луиза Чикконе
(р. 1958) 83

Майборода Д. В. 125

Малер (Mahler) Густав (1860–1911) 25, 71, 73,
140, 156, 177, 187

Мальшев Игорь Викторович (р. 1943) 6, 85,
183

Малько Николай Андреевич (1883–1961) 24,
25, 94, 110, 179

Мандельштам Осип Эмильевич (1891–1938)
87, 179

Марек (Marek) Джордж 139, 179

Маринина Александра (наст. фам., имя,
отчество — Алексеева Марина
Анатольевна) (р. 1957) 83, 179

Маркарян Надежда Александровна 107, 179

Маркевич (Markevitch) Игорь Борисович
(1912–1983) 25, 46, 112, 179, 190

Маркс (Marx) Карл (1818–1883) 155, 182

Марсо (Marceau) [наст. фам. — Манжель
(Mangel)] Марсель (1923–2007) 67, 179

Матусевич Нина Ивановна (р. 1931) 27, 179

Маяковский Владимир Владимирович
(1893–1930) 87, 179

Меңдельсон-Бартольди
(Mendelssohn-Bartholdy) Феликс
(1809–1847) 9, 49, 52

Меньчиков Геннадий Павлович (р. 1940) 131,
179

Метнер Николай Карлович (1879–1951) 158

Мигунов Александр Сергеевич (р. 1940) 6

Митропулос (Μητροπούλος) Димитрис
(1896–1960) 64

Михеева Людмила Викентьевна (р. 1933)
152, 179

Мнацаканова (Մնացականյան) Елизавета
Аркадьевна (р. 1922) 83, 179

Можейко Марина Александровна 97, 125

Мозель (Mosel) Игнац Франц фон
(1772–1844) 49

Мотль (Motl) Феликс (1856–1911) 140

Моцарт (Mozart) Вольфганг Амадей
(1756–1791) 11, 48, 82, 86, 99, 148

Мравинский Евгений Александрович
(1903–1988) 25, 69, 89, 156, 157, 160,
174, 181

Мусин Илья Александрович (1903–1999) 27,
160, 162, 179

Мусоргский Модест Петрович (1839–1881)
151, 158, 161

Мюнш (Münch) Шарль (1891–1968) 25, 98, 99,
109, 147, 179

Направник Эдуард Францевич (1839–1916)
150–152, 179

Нежданова Антонина Васильевна
(1873–1950) 154

Нейгауз Генрих Густавович (1888–1964) 154

Немирович-Данченко Владимир Иванович
(1858–1943) 188

Никитина Лариса Вячеславовна (р. 1948) 95,
179

Никиш (Nikisch) Артур (1855–1922) 63, 94,
110, 111, 140, 153, 178

Николай II Александрович Романов
(1868–1918) 58

Ницше (Nietzsche) Фридрих (1844–1900) 9,
10, 12, 85, 182

Новерр (Noverre) Жан Жорж (1727–1810) 70,
180

Обер (Auber) Даниель Франсуа Эспри
(1782–1871) 13

Обухова Надежда Андреевна (1886–1961) 154

Одзава (小澤 征爾; англ. — Ozawa) Сейдзи
(р. 1935) 25, 147, 148

Одоевский Владимир Федорович (1804–1869)
112, 180

Ожегов Сергей Иванович (1900–1964) 122,
180

Ойстрах Давид Федорович (1908–1974) 159

Окерем (Ockeghem, Okeghem) Йоханнес (ок.
1425–1497) 82

Орф (Orff) Карл (1895–1982) 160
 Оффенбах (Offenbach) Жак (1819–1880) 85

Павленков Флорентий Федорович
 (1839–1900) 58, 178
 Паганини (Paganini) Никколо (1782–1840) 87
 Пазовский Арий Моисеевич (1887–1953) 26,
 131, 132, 180
 Палестрина (Palestrina) Джованни
 Пьерлуиджи да [1524 (1525) — 1594]
 44
 Папаян Э. В. 26, 41, 174
 Парфенова Анна Владимировна 124, 183
 Перон (Perón) Хуан Доминго (1895–1974) 83
 Перон [Perón; также Эвита (Evita)] Мария
 Эва Дуарте де (1919–1952) 83
 Пирс (Peirce) Чарльз Сандерс (1839–1914)
 129, 180
 Платек Яков Моисеевич (р. 1930) 158, 176
 Платон (Πλάτων) (427–347 до н. э.) 20, 28,
 85, 180
 Плетнев Михаил Васильевич (р. 1957) 27,
 161, 162, 178
 Покровский Борис Александрович
 (1912–2009) 6, 21
 Понятовский Станислав Петрович 27, 154,
 180
 Прокофьев Сергей Сергеевич (1891–1953)
 154, 161
 Пуленк (Poulenc) Франсис (1899–1963) 160
 Пушкин Александр Сергеевич (1799–1837)
 11
 Пятигорский (Piatigorsky) Григорий
 Павлович (1903–1976) 142, 180

Райгородский Даниил Яковлевич 59, 180
 Рахлин (Рахлін) Натан Григорьевич [1905
 (по н. ст. 1906) — 1979] 27, 63, 97, 132,
 176–179
 Рахманинов Сергей Васильевич (1873–1943)
 109, 110, 153, 158, 179
 Рацер Евгений Яковлевич 36, 47
 Ремезов Иван Иванович (1896–1966) 27, 180
 Римский-Корсаков Николай Андреевич
 (1844–1908) 24, 26, 29, 110, 134, 136,
 158, 161, 162, 175, 180
 Рихтер (Richter) Ганс (1843–1916) 140, 153

Рихтер Святослав Теофилович (1915–1997)
 159
 Робинсон (Robinsone) Пол 146, 147, 174, 180
 Рождественская Наталья Петровна
 (1900–1997) 159
 Рождественский Геннадий Николаевич
 (р. 1931) 26, 159, 160, 180
 Ротбаум (Rotbaum) Лия Давыдовна
 (1907–1994) 134–136, 180
 Рубинштейн Николай Григорьевич
 (1835–1881) 152
 Руденко Владимир Иванович (1938–2010) 27,
 180
 Рэттл (Rattle) Саймон (р. 1955) 149, 150, 183

Сайдашева Земфира Нурмухаметовна
 (р. 1938) 6
 Салаватов Ренат Салаватович (р. 1949) 6
 Салери (Salieri) Антонио (1750–1825) 11
 Самосуд Самуил Абрамович (1884–1964) 107
 Сартр (Sartre) Жан Поль (1905–1980) 125
 Сафонов Василий Ильич (1852–1918) 151–153
 Светланов Евгений Федорович (1928–2002)
 73, 157–159, 173, 176, 181
 Сен-Санс (Saint-Saëns) Камил (1835–1921)
 153
 Сидельников Леонид Сергеевич (р. 1931) 27,
 39, 42, 180
 Симонов Юрий Иванович (р. 1941) 132
 Синцов Евгений Васильевич (р. 1955) 68, 180
 Скотти (Scotti) Антонио (1866–1936) 145
 Скрыбин Александр Николаевич [1871
 (по н. ст. 1872) — 1915] 152, 153, 158
 Сладковский Александр Витальевич
 (р. 1965) 6
 Смирнов Борис Федорович 27, 131, 181
 Соколова Юлия Владимировна 158, 181
 Соломон (שלמה) (ок. 960–935 до н. э.) 86
 Солоухин Владимир Алексеевич (1924–1997)
 90
 Сондецкис (Sondeckis) Саулус (р. 1928) 27,
 175
 Софроницкий Владимир Владимирович
 (1901–1961) 154
 Спиваков Владимир Теодорович (р. 1944) 26,
 27, 99, 101, 143, 158, 180, 182
 Спонтини (Spontini) Гаспаре (1774–1851) 49
 Сталин (Джугашвили) Иосиф
 Виссарионович (1879–1953) 58

Станиславский (Алексеев) Константин Сергеевич (1863–1938) 106, 124, 181
 Стасюлевич Михаил Матвеевич (1826–1911) 24, 26, 29, 134, 180
 Стоковский (Stokowski) Леопольд (1882–1977) 12, 24, 181
 Сторчио (Storchio) Розина (1876–1945) 145
 Стравинский Игорь Федорович (1882–1971) 95, 181, 189
 Стэнфорд (Stanford) Чарльз Вильерс (1852–1924) 95
 Судаков Анатолий Вадимович 114, 181
 Сук (Suk) Вячеслав Иванович (1861–1933) 27, 180

Танеев Сергей Иванович (1856–1915) 152
 Тарасов Лев Михайлович (1921–2010) 27, 144, 181
 Темирканов Юрий Хатуевич (р. 1938) 114, 181
 Тилес Борис Яковлевич 105, 106, 181
 Толстой Лев Николаевич (1828–1910) 65, 181
 Тонс Эдгар Оттович (1917–1967) 106, 181, 190
 Тосканини (Toscanini) Артуро (1867–1957) 25, 27, 73, 98, 143–145, 173, 176, 181

Умлауф (Umlauff, Umlauf) Михаэль (1781–1842) 53
 Ушаков Дмитрий Николаевич (1873–1942) 122

Файер Юрий Федорович (1890–1971) 26, 181
 Феллини (Fellini) Федерико (1920–1993) 98
 Фомин Виталий Сергеевич (1933–1994) 155, 156, 157, 181
 Фрейд (Freud) Зигмунд (1856–1939) 59, 65, 77, 181
 Фролкин Виктор Александрович (р. 1940) 26, 41, 174
 Фуртвенглер (Furtwängler) Вильгельм (1886–1954) 25, 94, 112, 142–144, 146, 148, 175, 181

Хайдеггер (Heidegger) Мартин (1889–1976) 85, 182

Хайкин Борис Эммануилович (1904–1978) 26, 160, 182
 Хиндемит (Hindemith) Пауль (1895–1963) 160
 Холл (Hall) Эдвард (1914–2009) 67
 Холопова Валентина Николаевна (р. 1935) 6, 27, 182

Цвейг (Zweig) Стефан (1881–1942) 73, 98, 182
 Цейтлин Лев Моисеевич (1881–1952) 154

Чайковский Петр Ильич (1840–1893) 6, 86, 116, 126, 132, 151–153, 157, 159, 161, 162
 Чейз (Chase) [наст. фам. и имя — Реймонд (Raymond) Рене Брабазон] Джеймс Хедли (1906–1985) 83, 182
 Чернявичюте Ю. Ю. 67, 182

Шалепин Федор Иванович (1873–1938) 124, 145, 182
 Шаров Константин Сергеевич (р. 1981) 14
 Шекспир (Shakespeare) Уильям (1564–1616) 84, 182
 Шеллинг (Schelling) Фридрих Вильгельм Йозеф (1775–1854) 62, 86, 182
 Шиллер (Schiller) Иоганн Фридрих (1759–1805) 112
 Шлейермахер (Schleiermacher) Фридрих Даниэль Эрнст (1768–1834) 95
 Шнитке Альфред Гарриевич (1934–1998) 160
 Шопен (Chopin) Фредерик (1810–1849) 14, 94
 Шопенгауэр (Schopenhauer) Артур (1788–1860) 10
 Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906–1975) 65, 126, 156
 Шпор (Spohr) Луи (Людвиг) (1784–1859) 49
 Штильман Артур (р. 1935) 117, 182
 Штраус (Strauß) Рихард (1864–1949) 25, 94, 139, 179, 182
 Шуман (Schumann) Роберт (1810–1856) 133, 182

Щербакова Елена Валерьевна (р. 1969) 6, 85, 182

Эйгес Константин Романович (1875–1950)
12

Энгельс (Engels) Фридрих (1820–1895) 155,
182

Юнг (Jung) Карл Густав (1875–1961) 77
Юргенсон Петр Иванович [1836–1904
(по н. ст. 1905)] 111, 178

Alby C. 147, 182

Caron A. 147, 182

Garretson Robert L. 43, 182

Lowery J. 84
Ludwig Ch. 147, 183

Mödl M. 147, 183

Seifert W. 147, 183

Библейские, мифологические и литературные имена

Аарон (אַהֲרֹן) 61

Аида (Aida) 144

Арион, Арион Метимнейский (Ἀρίων
ὁ Μηθυσυναῖος) 48

Гамлет (Hamlet) 84, 182

Данко 18

Дионис (Διώνυσος) 62

Дубровский Владимир Андреевич 151

Иаков (יַעֲקֹב) 61

Изольда (Isolde) 52, 138

Иисус Христос (יֵשׁוּעַ; греч. — Ἰησοῦς
Χριστός) [12–4 до н. э. – 26–36 н. э.]
62

Каменный гость (Командор) 151

Кармен (Carmen) 63, 178

Лаван Арамеянин, Лаван-арамеец (לָוָן) 61

Мариам пророчица 61

Матфей (מַתְּתִי; греч. — Ματθαῖος) Левий,
апостол 52

Моисей (מֹשֶׁה) 61

Немая из Портичи (La muette de Portici) 13

Нибелунги (Nibelungen) 161

Орфей (Ὀρφεύς) 48

Пер Гюнт (Peer Gynt) 14

Пиковая дама 151

Риенци (Rienzi) 51

Снегурочка 151

Сцилла (Σκύλλα) 17

Тристан (Tristan) 52, 138

Фома (Θωμάς), апостол 48

Харибда (Χάρυβδις) 17

Эвтерпа, Евтерпа (Εὐτέρπη) 18

«John 5» (наст. фам. и имя — Лоури Джон
Вильям) (p. 1971) 84



Первобытный танец — первообраз коллективного исполнительства



Средневековая хейрономия.
Створка Гентского алтаря
братьев Х. и Я. Ван Эйк



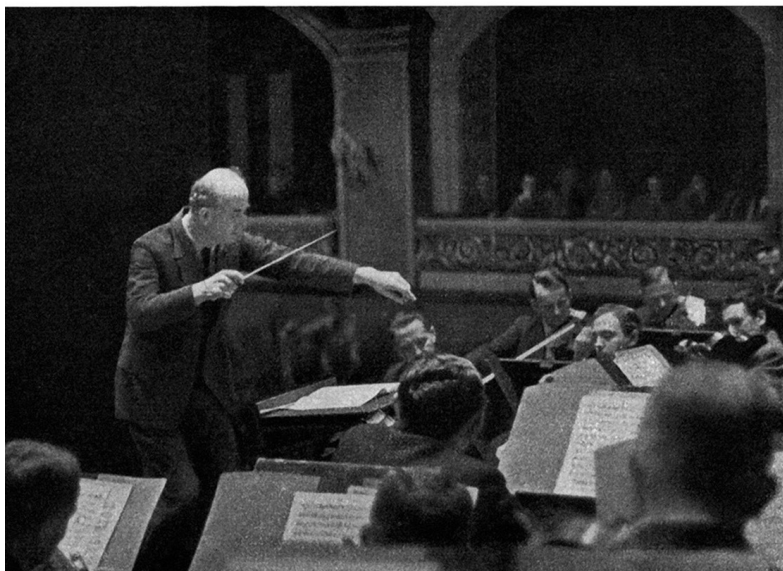
Применение баттуты. Миннезингер
Г. Мейсен, прозванный Фрауэнлоб
(рисунок неизвестного художника)



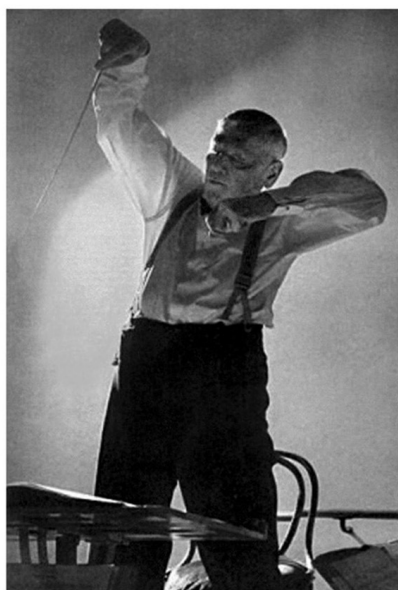
Дирижирование за клавиесином (заглавный лист партитуры О. Лассо)



Новая манера дирижирования Г. Берлиоза (карикатура
Ж. И. Грандвилля)



В. Фуртвенглер (Furtwängler)



Г. Кнаппертсбуш (Knappertsbusch)



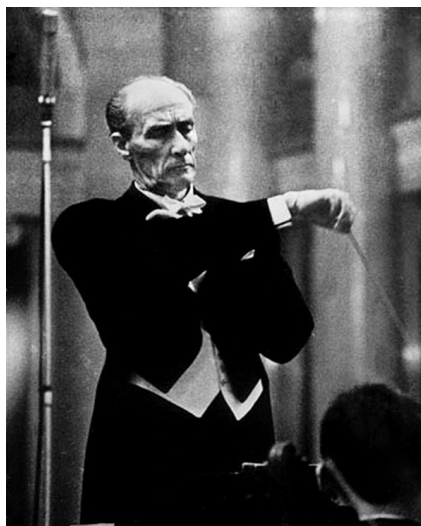
А. Тосканини (Toscanini)



Г. фон Караян (Karajan)



Л. Маазель (Maazel)



Е. А. Мравинский



Н. Г. Рахлин



К. К. Иванов



Е. Ф. Светланов



М. А. Янсонс (Jansons)



Г. Н. Рождественский



В. А. Гергиев



М. В. Плетнев



Т. Курентзис



С. Одзава (Ozawa)



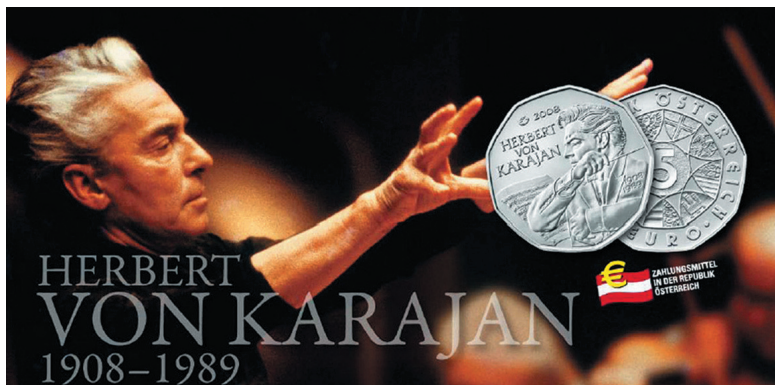
С. Рэттл (Rattle)



А. В. Сладковский



Р. С. Салаватов



Реклама серебряных монет (5 €) к столетию со дня рождения
Г. фон Караяна



Почтовая марка — Р. Штраус



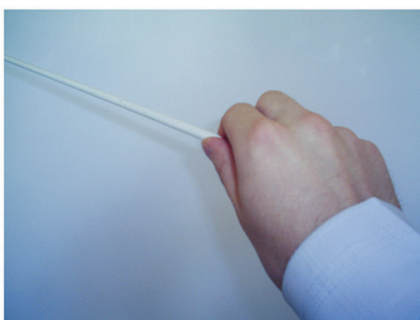
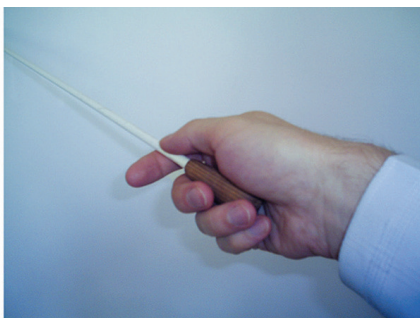
Дж. Буш



Робот Asimo



В. А. Каюков



Левая рука и правая рука с палочкой

Каюков Валерий Анатольевич

ДИРИЖЕР И ДИРИЖИРОВАНИЕ

Научное издание: монография

Главный редактор издательства *В.В. Чернякина*
Руководитель издательской группы *Т.С. Андросов*
Менеджер проекта *А.В. Высоцкий*
Редактор *Е.С. Махинова*

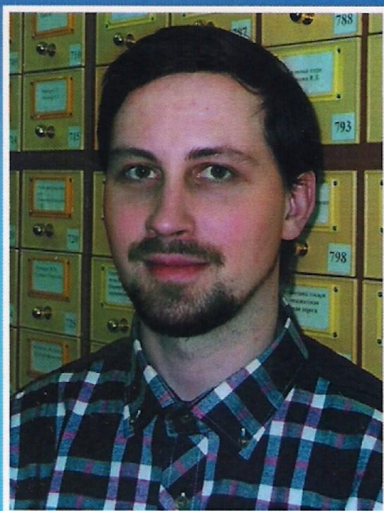


Издательство «ДПК Пресс»
г. Москва, ул. Алексея Дикого, д. 18Б
Тел.: +7 (495) 724-34-86; 788-83-81
www.dpk-press.ru

Отпечатано в типографии «ДПК Пресс»

Формат 60х90/16
Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 550 экз. Усл. п. л. 13,5.
Подписано в печать 27.12.2013 г.
Заказ № 12/1325





Валерий Анатольевич КАЮКОВ

Кандидат философских наук, соискатель
Московского государственного университета
имени М. В. Ломоносова. Окончил дирижерский
факультет Казанской государственной
консерватории имени Н. Г. Жиганова в 2005 г.
Член Союза театральных деятелей Российской
Федерации. Лауреат специальной государственной
стипендии Президента в 2012 г.



ИЗДАТЕЛЬСТВО
ДНК
ПРЕСС